

Bibliotheca Alexandrina
0571209



جـامـعـة عيـن شمـس
كليـة الآداب
قسم الحضارة الأوروبية القديمة

الأصالة والتقليد فى كوميديات بلاوتوس

دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير

من الباحث
أحمد فهمى عبد الجواد حسن
المعيد بقسم الدراسات اليونانية واللاتينية
بآداب سوهاج - جامعة جنوب الوادى

إشراف

الأستاذ الدكتور
محمد محمد حسـن وهبة
العميد السابق لآداب عين شمس
وأستاذ الأدب اليونانى واللاتينى بالكلية

الدكتورة
تيسير محمد الطنـاوى
المدرس بآداب عين شمس

١٤٢٤هـ/٢٠٠٣م

بسم الله الرحمن الرحيم

الحَمدُ لله الذي هَدَانَا لِهَذَا ومَا كُنَّا لِنَهتَدِيَ
لولآ أَن هَدَانَا الله

الأعراف :٤٢

جامعة عين شمس
كلية الآداب

<u>صفحة العنوان:</u>

اسم الباحث : أحمد فهمى عبد الجواد حسن

الدرجة العلمية : ماجستير

القسم التابع له : قسم الحضارة الأوروبية القديمة

اسم الكلية : الآداب

الجامعة : عين شمس

سنة التخرج : ١٩٩٣

التقدير : جيد جداً مع مرتبة الشرف

رسالة ماجستير

اسم الباحث : أحمد فهمى عبد الجواد حسن

عنوان الرسالة : الأصالة والتقليد فى كوميديات بلاوتوس

اسم الدرجة : ماجستير

لجنة الإشراف

الاسم : أ.د.محمد محمد حسن وهبة

الوظيفة : أستاذ متفرغ بكلية الآداب – جامعة عين شمس – قسم الحضارة الأوروبية القديمة – العميد السابق لكلية الآداب جامعة عين شمس

تاريخ البحث : / / ٢٠٠٣م

الدراسات العليا

ختم الإجازة أجيزت الرسالة بتاريخ : ٢١ / ٦ / ٢٠٠٣م

موافقة مجلس الكلية ٢١ / ٦ / ٢٠٠٣م

موافقة مجلس الجامعة / / ٢٠٠٣م



الإهداء

إلى

أبي

أمي

أطال الله عمرهما

زوجتي

ابني محمد

بارك الله فيهما

شكر وتقدير

يسعدنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذى الفاضل العالم الجليل الأستاذ الدكتور/ **محمد محمد حسن وهبة** ، العميد الأسبق لكلية الآداب جامعة عين شمس وأستاذ الأدب اليوناني واللاتينى ، الذى شرفت بالتلمذة على يديه أثناء سنوات الدراسة بالكلية ، ثم سعدت بإشراف هذا العالم الجليل على عملى فى رسالة الماجستير ، حتى أنهل من علمه الغزير ، وأكون ضمن تلامذته الكثيرين الذين أصبحوا ملء السمع والبصر ، فسعدت بتوجيهاته الواعية لى وأخذه بيدى وتذليله ما صادفنى من عقبات ، ولم يبخل علي بما لديه من علم واسع ومعرفة متدفقة ، وبذل فى بحثى مجهوداً كبيراً في تقويمه ، حتى استوى على عوده وأصبح بحثاً علمياً . والله أسأل أن يحفظه ذخراً لطلاب العلم ، وأن يجعل جهده معى فى ميزان حسناته يوم القيامة ، وأن يجزيه عنى خير الجزاء .

وخالص الشكر والتقدير والعرفان للعالم الجليل الأستاذ الدكتور/ **عبد الحليم نور الدين** عميد كلية الآثار بالفيوم ، والرئيس السابق للمجلس الأعلى للآثار ، على ما بذله معى من جهد وما قدمه لى من نصائح سديدة ، والله أسأل أن يعلى من شأنه ويسدد خطاه .

ويسعدنى أن أتقدم بخالص الشكر والتقدير لأستاذتى الأستاذة الدكتورة / **سعاد الأصفر** أستاذ اللغة الإيطالية بآداب عين شمس والتى شرفت بالدراسة على يديها أثناء سنوات الكلية ، على مساعدتها العلمية لى فى مجال هذا البحث.

كما يطيب لى أن أتقدم بخالص الشكر والعرفان للدكتورة الفاضلة / **تيسير محمد الطناوى** المدرس بقسم الحضارة الأوربية القديمة بكلية الآداب جامعة عين شمس ، التى ساهمت في الإشراف على هذا البحث وتقويمه ، والله أسأل أن يجعل جهدها فى ميزان حسناتها يوم القيامة .

وخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور/ **عصمت نصار** رئيس قسم الفلسفة بآداب بنى سويف ، على مساعداته العلمية لى ، ووقوفه بجانبى حتى نهاية البحث ، فجزاه الله عنى خير الجزاء .

كمـا أتوجه بخالص شـكرى وتقديـرى إلـى الدكتـور / **أحمـد طـه وهبـة** والدكتور/ **يسرى محمود** المدرس بآداب سوهاج على ما بذلاه معى من جهد فـى مراجعـة الأخطاء النحوية واللغوية ، وتزويدهما لى بالنصائح العلمية .

أيضا أتوجه بعظيم شكرى وتقديرى إلى الأستاذ الفاضل/ **محمـد عبـد الله عبـد الجواد** ، الذى بذل معى جهداً كبيراً فى طباعة هذا البحث وتهذيبه حتى خرج بهذه الصـورة ، فجزاه الله عنى خير الجزاء .

كما أتوجه بخالص شكرى وتقديرى إلى السادة العاملين بمكتبة كليـة الآداب جامعـة عين شمس ، وبمكتبة جامعة القاهرة المركزية ، وقاعة المراجع ، والمعهد الفرنسـى للآثـار الشرقية ، كل باسمه ، على مساعداتهم لى ، وتيسير مهمتى في جمع المادة العلمية .

أيضا ، أشكر كل من ساهم معى ولو بالقليل ، بإمدادى بمرجع ، أو مقالة ، أو نصيحـة كلا باسمه ، جزاهم الله عنى خير الجزاء .

والله ولى التوفيق

الفهرس

المقدمة: .... [أ-ث]

الباب الأول: كوميديات بلاوتوس بين التأثر والتأثير .... [١-٦٦]

الفصل الأول : مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين .... [١-٢٧]

- بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان ١-٤

- الكوميديا البلاوتية في ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية ٤-١٠

- المسرح البلاوتي - آلياته وتقنياته ١١-٢٧

الفصل الثاني : الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس [٢٨-٦٦]

- مسرحية "التوأمان ميnايخموس" .... Menaechmi ٣٢-٣٤

- مسرحية "وعاء الذهب" .... Aulularia ٣٥-٤٠

- مسرحية "الأختان باكخيس" .... Bacchides ٤١-٥٠

- مسرحية "الحبل" .... Rudens ٥١-٥٦

- مسرحية "الأسرى" .... Captivi ٥٧-٦١

- مسرحية "أمفيتريو" .... Amphitruo ٦٢-٦٦

الباب الثاني : المضمون الاجتماعي في الكوميديا البلاوتية .... [٦٧-١٣٤]

الفصل الأول : طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد .... [٦٧-١٠٢]

- العلاقة بين السيد والعبد ٦٨-٧٨

- عقاب العبيد ٧٩-٨٧

- تمجيد الذات ٨٨-٩٢

- من الحرية إلى العبودية ٩٣-٩٧

- من العبودية إلى الحرية ٩٨-١٠٢

الفصل الثاني : موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية .... [١٠٣-١٣٤]

أولاً: الحب ١٠٣-١٠٥

- العاهرات كمركز رئيسي لسلب أموال العشاق ١٠٥-١٠٩

- العاشق البلاوتي ١٠٩-١١٥

ثانياً : الحياة الزوجية ١١٥-١٢١

- الزوجة السليطة المتسلطة ١٢٢-١٢٧

- الزوجة الرقيبة وعقاب الأزواج ١٢٧-١٣١

- ألكمينا كطراز للزوجة الرومانية ١٣٢-١٣٤

الباب الثالث : العناصر الرومانية فى الكوميديا البلاوتية.......... [١٣٥-٢٠٤]

الفصل الأول : تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية.............. [١٣٥-١٥٤]

- الإشارات الزمنية والمكانية ١٣٧-١٤٣
- إشارات إلى السلطات السياسية والعسكرية والقوانين الرومانية.................١٤٤- ١٥٤

الفصل الثانى : الآلهة الرومانية فى المسرح البلاوتى ....[١٥٥-١٧٠]

- الإله جوبيتر والليلة الطويلة فى مسرحية "أمفيتريو" ١٦٠-١٦٢
- موقف الشخصيات تجاه الآلهة ....١٦٣-١٦٧..
- ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية ....١٦٨-١٧٠..

الفصل الثالث : السمات اللغوية والأسلوبية فى الكوميديا البلاوتية............ [١٧١-٢٠٤]

أولاً : البناء اللغوى فى العبارة البلاوتية ١٧١-١٨٠

ثانياً : البناء البلاغى للحوار البلاوتى......................................١٨١ -١٨٣

- التورية والتلاعب بالألفاظ ....١٨٣-١٨٩.
- الجناس والسجع ١٨٩-١٩٣
- حذف الروابط وحروف العطف ١٩٣-١٩٤
- الاستعارة والتكرار البلاغى ١٩٥-٢٠١
- التناقض وسوء الفهم ٢٠١-٢٠٢
- التصغير وألفاظ التودد ٢٠٣-٢٠٤

الخاتمة :.. **٢٠٥-٢٠٧**

الاختصارات :.. **٢٠٨-٢٠٩**

المصادر والمراجع :.. **٢١٠-٢١٦**

ملخص الرسالة العربى :...

ملخص الرسالة الإنجليزى :..

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

"تيتوس ماكيوس بلاوتوس" **T.M.Plautus** هو اسم ضخم فى عالم المسرحية اللاتينية ، وعلم من أعلام هذا اللون من التعبير الفنى ، وأحد الركائز العظمى التى استندت إليها المسرحية الرومانية بل اللغة اللاتينية ذاتها .

ولد بلاوتوس فى عام ٢٥٤ ق.م فى سارسينا بإقليم أومبريا الإيطالى وتوفى فى عام ١٨٤ق.م ، كتب – على أرجح الأقوال – إحدى وعشرين مسرحية وصلتنا جميعاً ، وإن كانت بعض المصادر تضيف إلى أعماله مسرحيات أخرى بلغت فى مجموعها مائة وثلاثين ، إلا أن هذا أمر مبالغ فيه ، وتظهر الدراسة لهذه المسرحيات أنها لم تكن لبلاوتوس ، لكن الثابت منها له هى هذه المسرحيات المذكورة ، والتى ترجمت إلى أغلب اللغات الأوروبية وكان لها تأثير عظيم فى سير وتطور المسرح الأوروبى فى عصر النهضة وما تلاه .

كانت مسرحيات بلاوتوس تعتمد فى أساسها على أصول يونانية من الكوميديا الأتيكية الحديثة ، وكان يتبع فى هذا خط سير المسرحي الكوميدى ميناندروس ويقتبس منه ، لكن بلاوتوس لم يكن مجرد ناقل أو مترجم للتراث اليونانى بل إن أعماله كانت زاخرة بالعناصر الرومانية التى تعد دليلاً على أصالته الخالصة .

وكانت سيطرة بلاوتوس على اللغة اللاتينية تجعل من مسرحياته أعمالاً تفيض بالأصالة ومن شخصياته نماذج تمتلئ بالحيوية والنشاط والحركة ، فتعبيراته المستحدثة المبتكرة كانت تضفى عليها طعماً خاصاً بها لا يشاركه فيه إلا القليل . فقد أعطى شخصياته لمسات خفيفة الظل فيها تنوع وحياة وجلال فاق بها من اقتبس منهم .

فالرجل عند بلاوتوس ، إما حر أو عبد ، والحر إما شاب وإما شيخ ، والشاب طائش والشيخ بخيل ، والعبد مخادع يحاول مساعدة سيده الشاب لكى يتمتع بحبه ، والأحرار الذين بلغوا أرذل العمر يلعبون دوراً هاماً فى مسرحيات بلاوتوس ، فهم يُخدعون وتُسلب منهم أموالهم ، وكل العبيد يشتركون فى خاصية واحدة وهى إخلاصهم لسيدهم الشاب ومساعدته على بلوغ مآربه عن طريق الحيلة والخداع . وعندما يتعرض بلاوتوس للزوجات ، فهو عادة يسخر من تسلطهن على أزواجهن ومن كراهية أزواجهن لهن ، ولكن هناك شخصيات نبيلة مثل شخصية " ألكمينا " فى مسرحية " أمفيتريو " .

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التى تناولت بلاوتوس ومسرحياته إلا أنه يظل مجالاً ثرياً للبحث العلمى ، فهناك كثير من النقاط التى لم يتناولها الدارسون بالعمق الكافى ، وأبرزها موضوع " الأصول الإغريقية " التى استقى منها بلاوتوس مسرحياته .

ونظراً لما يشغله موضوع الأصالة والتقليد من أهمية بالغة فى الأدب الرومانى ، جاء اختيارى لهذا الموضوع لمعرفة إلى أى مدى كان بلاوتوس أصيلاً وإلى أى مدى كان مقلداً ، وقد ساعدنى فى اختيار هذا الموضوع الاتجاه الذى سلكته الباحثة (N.Zagagi) لإظهار جوانب الأصالة عند بلاوتوس فى موضوع البواعث الغرامية فى الكوميديا البلاوتية ، ونظراً لأن موضوعها كان يعالج جزئية صغيرة فى المسرح البلاوتى ، فقد جاء اختيارى لأبواب هذه الرسالة ، لمعالجة بعض جوانب الأصالة والتقليد فى موضوعات أخرى عند بلاوتوس .

ونظراً لندرة الدراسات العربية التى تتعرض لموضوع هذا البحث فقد اعتمدت - إلى حد كبير - على المتاح من المراجع الأجنبية وأهمها كتاب فراينكل وفيستاوى:

Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922)
Westaway (M.A), The original element in Plautus , cambridge (1917)

ولأنه لا يوجد اختلاف يذكر بين الباحثين على أن أهم ست كوميديات بلاوتية هى :

- مسرحية " ***التوأمان مينايخموس*** "
- مسرحية " ***وعاء الذهب*** "
- مسرحية " ***الأختان باكخيس*** "
- مسرحية " ***الحبل*** "
- مسرحية " ***الأسيران*** "
- مسرحية " ***أمفيتريو*** "

فقد جاء اختيارى لهذه المسرحيات لتكون هى محور الدراسة فى هذا البحث إلى جانب بعض الإشارات من المسرحيات الأخرى .

ولتحقيق الهدف المرجو من هذه الرسالة رأيت أن أتناولها على النحو التالى :

يأتى الباب الأول منها بعنوان "***كوميديات بلاوتوس بين التأثر والتأثير***" ويقع هذا الباب فى فصلين ، الفصل الأول بعنوان "***مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين***" ويضم ثلاثة عناوين :

- بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان .
- الكوميديا البلاوتية فى ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية .
- المسرح البلاوتى – آلياته وتقنياته .

وأتعرض فى هذا الفصل إلى تأثير بلاوتوس على من أتى بعده من الشعراء الرومان وكذلك أثر بلاوتوس على الكوميديا الأوروبية ، وكذلك إلقاء نظرة عابرة على المسرح البلاوتى وآلياته وتقنياته نظراً لارتباطها بالموضوع وأهميتها فى عرض وتحليل مسرحياته .

الفصل الثانى بعنوان " ***الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس*** " وأتبع فى هذا الفصل أسلوب المقارنة بين النص الإغريقى والنص اللاتينى لإظهار مدى تأثر بلاوتوس بالأصول الإغريقية التى استقى منها مسرحياته .

والباب الثانى بعنوان " ***المضمون الاجتماعى فى الكوميديا البلاوتية*** " ويقع هذا الباب فى فصلين ، الفصل الاول بعنوان "***طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد***" ، ويضم خمسة مباحث

- العلاقة بين السيد والعبد .
- عقاب العبيد .
- تمجيد الذات .
- من الحرية إلى العبودية .
- من العبودية إلى الحرية .

والفصل الثانى بعنوان "***موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية*** " وهو ينقسم إلى قسمين هما (الحب والحياة الزوجية) ، يضم الأول عنوانين :

- العاهرات كمركز رئيسى لسلب أموال العشاق .
- العاشق البلاوتى .

ويضم الثانى ثلاثة عناوين :

- الزوجة السليطة المتسلطة .
- الزوجة الرقيبة وعقاب الأزواج .
- ألكمينا كطراز للزوجة الرومانية .

وأتناول فى هذا الباب مضمون العلاقات بين العبيد والسادة وكذلك موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية ، لإظهار أصالة المضمون الاجتماعى ، وتصوير بلاوتوس للحياة الرومانية الواقعية من خلال كوميدياته .

والباب الثالث بعنوان "***العناصر الرومانية فى الكوميديا البلاوتية***" ويقع هذا الباب فى ثلاثة فصول ، يأتى **الفصل الأول** منها بعنوان "***تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية*** " ، ويضم عنوانين :

- الإشارات الزمانية والمكانية .
- إشارات إلى العادات والنظم .

والفصل الثانى بعنوان " ***الآلهة الرومانية فى المسرح البلاوتى*** " ويضم هذا الفصل ثلاثة عناوين :

- الإله جوبيتر والليلة الطويلة فى مسرحية "أمفيتريو" .

- موقف الشخصيات تجاه الآلهة .
- ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية .

والفصل الثالث بعنوان *"السمات اللغوية والأسلوبية فى الكوميديا البلاوتية "* ، ويضم هذا الفصل عنوانين :

- البناء اللغوى للعبارة البلاوتية .
- البناء البلاغى للحوار البلاوتى .

وأتناول فى هذا الباب المؤثرات الرومانية فى المسرح البلاوتى ، من إشارات إلى العادات والنظم والآلهة الرومانية وكذلك بعض المحسنات البديعية التى اعتمد عليها بلاوتوس فى إحداث الفكاهة وإثارة الضحك .

ولم يكن إتمام هذا البحث أمراً هيناً ، فقد صادفنى فيه عدة صعوبات كان من أهمها ، صعوبة عقد المقارنات فى الفصل الثانى *"الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس "* ، ففقدان المصادر اليونانية يجعل المقارنة ضعيفة جداً بين بلاوتوس وغيره من شعراء الكوميديا الأتيكية ، وهو ما كان يمثل عبئاً كبيراً على الدارسين المحدثين الذين بذلوا قصارى جهدهم فى محاولة تحليل الكوميديات ، وتحديد الابتكارات البلاوتية ، لكن معظم هذه الدراسات المقارنة أطلق عليها مقارنة المعروف بغير المعروف خاصة وأن معظمها كان يعتمد على الشذرات .

ولكن بعد الاكتشافات البردية الحديثة لبعض مسرحيات مناندروس أصبح هناك سهولة نوعاً ما فى التعرف على بعض النماذج التى اقتبس منها بلاوتوس أصول مسرحياته ، وقد ساعدنا كثيراً فى هذا الجانب المقارن ، الاكتشاف الحديث لمسرحية "المخادع مرتين" لمناندروس وهى الأصل الإغريقى لمسرحية "الأختان باكخيس" أما بالنسبة للمسرحيات الأخرى فقد اعتمدت على بعض الشذرات من جهة ، وآراء الدارسين من جهة أخرى .

وأخيراً أتوجه بخالص الشكر والامتنان إلى أستاذى الجليل الأستاذ الدكتور / محمد محمد حسن وهبة ، لمده يد العون لى طوال مشوار هذا البحث .

والله الموفق؛

الباحث

الباب الأول: كوميديات بلاوتوس بين التأثر والتأثير

الفصل الأول : مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين

- بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان
- الكوميديا البلاوتية فى ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية
- المسرح البلاوتى - آلياته وتقنياته

الفصل الثانى : الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس

- مسرحية "التوأمان مينايخموس" Menaechmi
- مسرحية "وعاء الذهب" Aulularia
- مسرحية "الأختان باكخيس" Bacchides
- مسرحية "الحبل" Rudens
- مسرحية "الأسيران" Captivi
- مسرحية "أمفيتريو" Amphitruo

الفصل الأول : مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين

- بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان
- الكوميديا البلاوتية فى ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوروبية
- المسرح البلاوتى - آلياته وتقنياته

ــ بلاوتوس ومعاصروه من الشعراء الرومان:

لما كان الأديب هو مرآة عصره فكان لزاماً على من يتصدى لدراسة واحد منهم تتبع المؤثرات التي ساهمت في تكوينه من جهة ، وأثره الذي خلفه من بعده من جهة أخرى ، وذلك ليتسنى لنا الوقوف على مكانته الأدبية وتقييم مدى تفاعله مع البيئة التي نشأ فيها ، وسوف نحاول في الصفحات التالية الكشف عن المصادر التي استقى منها بلاوتوس شاعريته وكذلك الأثر الذي خلفه في تلاميذه من كتاب الكوميديا.

كانت للكوميديا التي كتبها بلاوتوس جاذبيتها بالنسبة لشعب روما في القرن الثالث ق.م.، فقد اختار موضوعات مسرحياته من الكوميديا اليونانية الحديثة ، ولم يكن أول من نحى هذا المنحى بل سبقه كتاب رومانيون آخرون اقتبسوا رواياتهم من كتاب المسرح اليوناني ، فقد سبقه إلى ذلك ليفيوس أندرونيكوس (Livius Andronicus) (٢٨٤ – ٢٠٤ ق.م) ، وجنايوس نايفيوس (Gnaeus Naevius) (٢٧٠–٢٠١ ق.م) ، وكوينتوس إنيوس (Quintus Ennius) (٢٣٩–١٦٩ ق.م) ومن بعده كايكيليوس ستاتيوس (Caecilius Statius) (٢١٩–١٦٨ ق.م) ، وترنتيوس أفير (Terentius Afer) وقد سمي هذا النوع الذي يعتمد على تقليد النماذج اليونانية بالياتاى (Palliatae).

كان لبلاوتوس منذ بداياته شخصيته المستقلة وآراؤه النقدية الخاصة التي ظهرت في بعض مسرحياته ، فمن ذلك مثلاً أنه عاب على جنايوس نايفيوس نزعته النقدية الساخرة التي كانت تتمثل في انتقاده اللاذع لرجالات الحكم والسياسة مما قاده إلى السجن . ولأن بلاوتوس كان يفضل طريق الاعتدال على طريق النقد السياسي ، نجده يشير إلى المصائب التي وقعت على رأس زميله في مسرحية الجندي المغرور (Miles Gloriosus) (أبيات ٢١١–٢١٢)[١]:

Nam os collumnatum poetae esse indaudivi barbaro,
quoi bini custodes semper totis horis occubant .

لقد سمعت أن لشاعر أجنبي وجهاً يستند على عمود ،
الذي يراقبه زوج من الحراس دائماً ساعات طويلة

وفي بعض عناوين مسرحيات نايفيوس نجد بعض الشخصيات النمطية للكوميديا اليونانية الحديثة ، نذكر منها على سبيل المثال مسرحية "المنافق" (Colax) . ومن الجدير بالإشارة أن

---

[١] دف (ج.و) ، تاريخ الأدب الروماني.ترجمة.محمد سليم سالم .مراجعة.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، مركز كتاب الشرق (١٩٦٤) ، ص١٧٠ وما بعدها.

وقد أطلق على نايفيوس "الشاعر الأجنبي" (Barbaro) من قبل الشاعر اليوناني ، مؤلف الأصل الذي أخذ عنه بلاوتوس هذه المسرحية ، خاصة وأن اليونانيين أطلقوا على الأجانب تسمية (Βάρβαροι) ، ومنها اشتقت كلمة "بربري" (Barbarus) . لكن الكلمة اليونانية لم تكن تعني أيامها الأولى البغضاء والكراهية ، إذ لم تكن أكثر من كلمة "أجنبي".

بلاوتوس له مسرحية تحمل هذا العنوان نفسه ولم يقطع النقاد بوجود ثمة تـأثر مـن عدمـه بينهما، ويخبرنا ترنتيوس أن نايفيوس وبلاوتوس قد نقلا هذه المسرحية عن مناندروس .

ويشير هنتر (Hunter) إلى أنه فى الوقت الذى كان فيـه الجيـل الأول مـن كتـاب المسرح الرومانى (ليفيوس أندرونيكوس ، وجنايوس نايفيوس ، وكوينتـوس إنيـوس) شـعلة نشاط فى المجالين التراجيدى والكوميدى ، نجد بلاوتوس قد كسر هذه القاعدة وحصـر نفسـه فى مجال الكوميديا[١]؛ لذلك كان أدنى مرتبة من معاصريه نايفيوس وإنيوس بعـد أن حصـر نفسه فى الإطار الكوميدى ولكن هذا لا يعتبر دليلاً على أنه كان يفتقر إلى الأسلوب الـتراجيدى وليس أدل على ذلك من وجود مشاهد تراجيدية عديدة فى مسرحياته ، مـن أمثـال مسـرحية الأسيران (Captivi) ومسرحية أمفيتريو(Amphitruo) التى تعد من النوع الـتراجيكوميدى (Tragicomoedia). ويرى بيير (Beare) أنه من المحتمل أن الكوميديا بالنسبة لبلاوتـوس كانت تعتبر المجال الذى يميل إليه ويخرج فيه كل ما فى جعبته ، وبالفعل أحرز فيـه نجاحـاً كبيراً وباهراً لا يباريه فيه أحد من سابقيه[٢].

ويرى ديسين(Dessen) أن الكوميديا الهجائية(Satiric) تعد أحد جوانب الدرامـا البلاوتيـة التى تتمثل فى مسرحية تروكولينتوس (Truculentus) ، كما يشير إلى أنه بهذا النسب لـم ينتقص من قدر وسمعة بلاوتوس ككاتب كوميدى ، لأن معظم الكتاب اليونانيين والرومـانيين قد تعاملوا مع ما يُفرح وما يُحزن ، وبالتالى فإنه لا يوجد سبب يجعلنا نفترض أن بلاوتـوس شاذ عن هذا الدور[٣].

وقد كانت كوميديات بلاوتوس مرآة عاكسة لمجتمعه إذ عنى بتصوير موضوعات شتى أهمـها قصص الحب وعلاقة الرجل بالمرأة وطبيعة العلاقة بين السادة والعبيد والروابط الأسرية التـى تربط بين الآباء والأبناء ، شأنه فى ذلك شأن معظم الكتاب الرومـان مـن أمثـال نـايفيوس وليفيوس ، غير أن ما يميز بلاوتوس عن غيره هو القدر الكبير من الحرية الذى أتاحه لنفسـه فى تعامله مع الأصول اليونانية التى اقتبس منها مسرحياته وهو قريب الشبه فى ذلك من سـلفه نايفيوس [٤]. ويبدو أن أوجه الشبه بين بلاوتوس ونايفيوس قد تعدت النـهج والطريقـة إلـى الاقتباس والمحاكاة ، حيث تتشابه كلـمات الطفيلى فـى مسـرحية "التوأمـان مينـايخموس" (بيت ١٠٣) :

Standumst in lecto , si quid de summo petas.

---

(١) Hunter (R.L),The New Comedy of Greece and Rome, Cambridge (1985),p.15.

(٢) Beare (W.),The Roman Stage, A short History of Latin Drama in the time ofrepublic , London (1968),p.63.

(٣) Dessen (C.S),Plautus' satiric comedy: The Truculentus, PHQ 56 (1977).P.145.

(٤) Maccary (W.T) and Willicock (M.M),Plautus. Casina, Cambridge (1976),p.11.

*يجب أن تقف على الفراش إذا كنت تبحث عن أى شئ من أعلى مكان**

مع الشذرة رقم (٢٦) عند نايفيوس:

Ille ipse astat quando edit [1].

إن ذلك الرجل نفسه يقف عندما يأكل .

ويبدو واضحا من خلال هذه المقارنة أن بلاوتوس كان يقوم بتقليد بعض العبارات التى وجدت عند نايفيوس ، التى كان يرى أنها تخدم غرضه الكوميدى الهزلى.

وإذا ما انتقلنا إلى أثر بلاوتوس على من أتى بعده من الشعراء الرومان فسوف نجد فى مقدمتهم كايكيليوس ستاتيوس الذى أخذ عنه أسلوبه وطريقته فى كتابة الكوميديا وأبدع فى تصوير الشخصيات وحبكة المسرحية .

ومما يدل على تأثر كايكيليوس ببلاوتوس ، أننا نجد فى إحدى شذراته (Frag.243k) أن المتحدث يعلن صراحة أنه قد تم خداعه وغشه بصورة أكثر قسوة مما كان يحدث للشيوخ الأغبياء الذين تم تصويرهم فى الكوميديا البلاوتية ، ومن المعروف أن شخصية "الأشيب الأحمق " (Stultus senex) كانت إحدى الشخصيات النمطية التى ظهرت فى معظم الكوميديات البلاوتية ، لذلك يرى دكوورث (Duckworth) أنه من المحتمل أن كايكيليوس كان قد سار على نهج بلاوتوس عند رسم هذه الشخصية التى كانت تعد مصدرا أساسيا لإثارة الضحك فى وجود شخصية العبد الماهر(Servus callidus)[2].

وبعد وفاة بلاوتوس عام ١٨٤ ق.م ، بدأ ترنتيوس فى وضع لمساته فى تاريخ الأدب الرومانى ، فعلى الرغم من أن ترنتيوس كان يقتبس من الكوميديا اليونانية الحديثة مثلما فعل بلاوتوس ، إلا أنه كان يختلف عنه فى العديد من النواحى الأدبية نخص منها نظرة كل منهما إلى الأصل الذى نقل عنه وكذلك اللغة التى كتب بها.

وبالنسبة للقارئ الذى ينتقل من بلاوتوس إلى ترنتيوس فإنه يكون بمثابة شخص يمر من سوق مزدحم جدا إلى فناء معزول ، ويرجع ذلك إلى أن بلاوتوس كان يهدف إلى إمتاع جميع طبقات الشعب الرومانى ، أما ترنتيوس فكتب ليرضى الطبقة المثقفة . ومن الواضح أن هذه المقارنة تبدو ظالمة لترنتيوس الذى استطاع أن يصوغ أشكال حبكاته بمهارة فائقة مما جعلها خالية من العيوب المتراكمة التى وجدت فى مسرحيات بلاوتوس.

---

* كان الرومان يأكلون فى المآدب وهم متكئون على فراش له ثلاثة جوانب.

(١) Duckworth (G.E),The Nature of Roman Comedy, A study in popular Entertainment, Princeton (1952),p.49.

كذلك الشذرة رقم (٤٢) عند نايفيوس نجدها فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ١٩٥) ، والشذرة رقم (٤٧) نجدها فى مسرحية "الحمير" (بيت ٦٢٥) ، والشذرة رقم (٥٣) عند نايفيوس نجدها فى مسرحية "ستيخوس" (بيت ١١٨).

(٢) Ibid.,pp.46-47.

وتتمثل أوجه الشبه بين ترنتيوس وبلاوتوس فى استخدام كل منهما لشخصية العبد المسرع (Servus currens) والحيل التى تعتمد على صرير الباب ، إلا أن دكوورث يرى أن دور العبد المسرع عند بلاوتوس كان يعتبر عنصراً هاماً وضرورياً لإثارة التشويق وإحداث الفكاهة ، فى حين أن ترنتيوس كان لديه اهتمام أقل بالتأثير الهزلى ، مما جعله يميل إلى استخدام التقاليد الكوميدية المتعددة بصورة أكثر تحفظاً[١].

لقد كان بلاوتوس يضع التأثير الكوميدى نصب عينيه دائماً وذلك بسبب معاصرته للحرب البونية الثانية (٢١٨ – ٢٠٢ ق م) والتصدى لغزوات هانيبال وبذلك استطاع أن يكتب مسرحيات تتلاءم مع التقليد الكوميدى فى روما فى ظل تلك الفترة من أجل إمتاع جمهوره[٢]. لذلك فإن العاشق للكوميديا الرومانية يعجب بروح بلاوتوس ومهارة ترنتيوس[٣].

-الكوميديا البلاوتية فى ميزان النقد وأثرها على الكوميديا الأوربية :

لما كان بلاوتوس مؤسس أحد الآثار الخالدة فى اللغة اللاتينية وآدابها ، فقد أصبح موضع اهتمام وبحث مستفيض من جانب النقاد الذين أبدوا آراءهم حول أسلوبه كشاعر درامى من ناحية ، وحيوية وتألق مسرحياته من ناحية أخرى .

ومن ثم كان لزاماً علينا تتبع أثره الفعال وبصماته الواضحة على الكوميديا الأوربية ، وذلك من خلال آراء النقاد وكتابات الثقاة من مؤرخى الأدب الذين تناولوا مسرحياته . فمسرحياته التى وصلت إلينا كاملة تعد أكبر حصيلة باقية للأدب المسرحى الكلاسيكى (فهى من حيث الكم أكثر من مسرحيات يوربيديس ، تقريباً ضعف كوميديات أريستوفانيس ، وثلاثة أضعاف مسرحيات ترنتيوس) كما يعتبر بلاوتوس من أكثر شعراء الكوميديا نجاحاً فى العالم القديم ، ولأنه كان أول كاتب مسرحى محترف فى مجاله ، كانت لديه المقدرة على إمتاع جمهوره بشتى الطرق[٤] .

ويشير (Mackail) إلى أن هذه المسرحيات قد رفعت بلاوتوس بعد وفاته إلى درجة مساوية لأريستوفانيس كنموذج لإحياء الأدب الكلاسيكى فى أوربا المعاصرة ، وأنه يعد مصدراً وحيداً ذا قيمة رئيسية فى تخصصه الأدبى يعادل شيشرون أو فرجيليوس فى تخصصاتهما[٥] .

ويرى جراتويك (Gratwick) أن بلاوتوس تقدم فى فن التأليف والتمثيل المسرحى بخطى

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.389.

(٢) Forehand (W.E),Terence, (Twayne publishers), Boston (1985),p.34.

(٣) Goldberg (S.M),Understanding Terence, Princeton (1986),p.201.

(٤) Segal (E.),Roman laughter, the comedy of Plautus, 1st edition, Cambridge (1968),p.1.

(٥) Mackail (J.W),Latin literature, London (1965),p.21.

ثابتة من أجل الكسب المادى من ناحية ، وإمتاع الجمهور الرومانى من ناحية أخرى ، ويضيف قائلاً: إن رسم الشخصيات البلاوتية كان يشبه إلى حد كبير الشخصيات التى وجدت فى مسرحيات ترنتيوس ، وعلى الرغم من هذا التشابه إلا أن عنصرى الإمتاع والفكاهة الشعبية كانا متوافرين عند بلاوتوس أكثر منهما عند ترنتيوس ومناندروس [1]. ويعتقد دنكين (Dunkin) كما ورد عند دكوورث أن بلاوتوس كان شاعراً للفقراء والطبقات الكادحة ، معتمداً فى ذلك على أنه كان دائماً يعبر عن مشاكلهم فى كوميدياته خاصة المعاملة القاسية التى كانوا يلقونها على يد الأثرياء عن طريق السخرية منهم ، خلافاً لذلك كان ترنتيوس يمجد ويعظم من قدر الرجل الثرى[2] .

ومع ذلك لا يمكننا أن نعده من بين أعظم كتاب الدراما ، لأن شخصياته كانت تفتقر إلى التنوع ويعوزها العمق ، ولم يكن يهتم كثيراً ببناء الجمل ، وكان سريعاً فى عرضه للأحداث، حتى قال عنه هوراتيوس (EP.1 , 19 , 40) :

Non astricto percurrit pulpita socco

إنه يسرع على المسرح فى خفٍ واسع [3]

بينما يرى هالبورن (Halporn) أنه على الرغم من أن عيوب بلاوتوس كشاعر درامى واضحة ، إلا أن الدفاع عنه سهل وميسور ، فهو شاعر عبقرى يحب الحياة والتمتع بها ، تعلم فى مدرسة الحياة ولديه المقدرة على خلق المواقف المضحكة والسخرية اللاذعة ، ومن ناحية أخرى فقد عاب على هؤلاء الدارسين الذين ينسبون كل شئ من الحيوية والتألق عند بلاوتوس إلى نماذجه وكل شئ من التردد والتلعثم إلى خطئه هو نفسه[4] . ويرى دف (Duff) أن عيوب بلاوتوس المسرحية لا تحتاج فى تبيانها إلى تحليل دقيق أو نقد فنى ، لأنه يوجد ما يبررها من أصالته وعبقريته . فهو كفنان استطاع أن يتقن فن الإخراج والتأليف المسرحى ، حيث نجده يلعب بسلسلة من المؤثرات الكوميدية ويتناول كما يريد عناصر الكوميديا من فارص (Farce) وأوبريتا (Operetta) وبانتوميم (Pantomime) [5].

وفى الفترة ما بين القرن التاسع عشر إلى القرن العشرين ، كانت مسرحيات بلاوتوس عرضة لعملية تحليل دقيق من جانب الباحثين الذين كانوا يهدفون إلى معرفة مدى الخلط الذى قام به بلاوتوس بين نماذجه اليونانية والعناصر الرومانية،وفى النهاية أشار بعض منهم إلى أن وجود

---

(١) Gratwick (A.S),The 'True' Plautus ? CR 43 (1993),P.38.

(٢) Duckworth (G.E),op.cit,p.386.

(٣) عبد العظيم عبد الكريم ، الأدب الرومانى من البداية حتى نهاية عصر شيشرون ، كلية اللغات والترجمة ، جامعة الأزهر (١٩٨٢) ، ص٥٧ وما بعدها.

(٤) Halporn (J.W),'Erich Segal:Roman laughter, the comedy of Plautus,CJ 65 (1969-1970),P.234.

(٥) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص٢٦١.

العنصر اليوناني عند بلاوتوس يقلل من قيمة أصالته . إلا أن ليو(Leo) كما ورد عند لوى (Lowe) يشير إلى أنه ليس من الضرورى أن تكون كل العناصر اليونانية عند بلاوتوس مشتقة من نماذجه اليونانية . ومما يدل على ذلك أن بلاوتوس نفسه كان يقطع الكثير من نماذجه اليونانية وأحياناً يصل هذا القطع إلى الحدث الدرامى الإغريقى نفسه ، وعلى الرغم من ذلك تخرج لنا فى النهاية مسرحية بلاوتية كاملة [١]. وعندما يقرأ المرء مسرحيات بلاوتوس فقد يخيل إليه أن موضوعاته واحدة وشخصياته متكررة ولكن هذا العيب يجب ألا ينسب إلى بلاوتوس وحده ، فهو عيب الكوميديا الحديثة كلها . فقصص بلاوتوس تشبه بلاداً أجنبية يدخلها المرء لأول مرة فتبدو له متشابهة ولا يلحظ الفارق بين مناطقها ، وكذلك قصص بلاوتوس ، إن قرأتها مرة فقد يخيل إليك أنها متماثلة ، ولكن كلما أمعنت النظر فيها ، وجدت أنه لا توجد شخصيتان متفقتان تمام الاتفاق [٢]. وليس أدل على ذلك من أن مسرحياته لاقت استحسان الجمهور وأصبح هو نفسه شخصية محبوبة لدى الرومان .

ففى العصور القديمة كان نجاح بلاوتوس على المسرح أثناء حياته مستمراً دون انقطاع ، واستمر هذا النجاح حتى بعد وفاته أيضاً [٣]. ولعل أصدق دليل على ذلك ، أننا نجد مسرحية "كاسينا" قد ازدهرت وانتعشت خلال فترة حياة ترنتيوس ، مع أنه في هذا التوقيت كانت المسرحيات الجديدة التى تُعرض فى روما غير ذات قيمة ، وأفضل دليل على انتعاش الكوميديا البلاوتية فى تلك الفترة ، أننا نجد فى مقدمة هذه المسرحية (أبيات ٥ – ٢٠) إشارة صريحة إلى رغبة المشاهدين فى أن يشاهدوا المسرحيات القديمة[٤].

ويذهب (Kenney) إلى أنه بداية من وقت وفاة ترنتيوس انتعشت الكوميديا البلاوتية وأصبح يعاد عرضها بصفة متكررة ، وامتدت لمدة قرن أو أكثر حتى عصر شيشرون مثل البقايا اللاتينية الأخرى المبكرة ، ومما يدل على ازدهار الكوميديا البلاوتية فى تلك الفترة ، أننا نجد شيشرون يقتبس من مسرحية " وعاء الذهب " مرة واحدة ومرات عديدة من مسرحية " ثلاث

---

(١) Lowe (J.C.B),Aspects of Plautus' originality in the Asinaria. CQ 42 (1992),P.153.

(٢) إبراهيم سكر ، دراسات فى الأدب الرومانى ، الأسطورة ، الملحمة ، الدراما ، جامعة عين شمس ، مكتبة سعيد رأفت (١٩٨٧)، ص١٨٦.

(٣) Conte (G.B), Latin Literature , London (1994),p.42.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.65-66.

قطع من العملة "[١]. كما استمتع الدارسون القدماء أمثال أولوس جيليـــوس وســانت جــيروم بشخصيات بلاوتوس ومواقفه الكوميدية ، علاوة على ذلك فإنهم قد استخدموا لغته[٢].

أما فى القرون الأخيرة من الإمبراطورية الرومانية ، فعلى الرغم من أن كوميديات بلاوتـــوس وترنتيوس لم تقدم على المسرح ، إلا أنها قد استمرت تقرأ لسنوات عديـــدة وتحـــوز إعجـــاب الكثيرين وبخاصة المثقفين ، بينما فى العصور الوسطى كان ترنتيـــوس أكـــثر شـــعبية مـــن بلاوتوس وذلك لأن بلاوتوس اعتبر أديبا مجترئا ومنحلا أخلاقيا من قبـــل بعـــض المثقفيـــن المحافظين ، وعلى الرغم من ذلك فقد حظيت مسرحيات بلاوتوس بقدر كبير من التقدير مـــن قبل دانتى (Dante) ومعاصريه من المثقفين المجددين ، فى حين لم تكن مسرحيات ترنتيـوس معروفة لهم[٣].

أما فى عصر النهضة ، فقد عادت مسرحيات بلاوتوس إلى شعبيتها وشهرتها ، حتى وصلـــت إلى درجة التأثير على كوميديا هذا العصر [٤]. وفى بداية القرن السابع عشر بـــدأت شـــهرة بلاوتوس تأخذ طريقها فى الانحدار وأخذت تتحول من السيئ إلى الأسوأ إلى أن ظهرت العديـد من الآراء النقدية التى استطاعت أن توفق بين نشاطه والنظرية الحديثة لـــلأدب الكلاســـيكى ، فتم إعادة اكتشاف مسرحياته بواسطة الناقد الألمانى ليسينج (Lessing) (١٧٢٩-١٧٨١) فى القرن الثامن عشر ، الذى ترجم مسرحية "الأسيران " (Captivi) واعتبرها أفضل مســـرحية كتبت فى العالم ، وكتب بحثا خاصا عن حياة بلاوتوس وأعماله . كما أثر بلاوتوس فى نفـــس هذا القرن على مؤلفين مشهورين أمثال جولدونى (Goldoni) (١٧٠٧-١٧٩٣) ـ الذى كـــان يعتبر أبـــا الكوميديـــا الإيطالية الواقعية ـ ودى بونتى (De Ponte)[٥].

إن هدفنا من إظهار شعبية وانتعاش الكوميديا البلاوتية ، يكمن فى الكشف عن أهميـــة بلاوتوس بالنسبة لكوميديا عصر النهضة وخاصة الكوميديا الإنجليزية منذ بداياتها فى القـــرن السادس عشر .

فنجد أن كتاب الكوميديا الإنجليزية استمدوا مادتهم الكلاسيكية فى جـــزء مـــا مباشـــرة مـــن الكوميديا الرومانية وفى جزء آخر بصورة غير مباشرة له خلال الكوميديات الإيطالية

(١) Kenney (E.J),The Cambridge History of Classical Literature, the early republic, vol II, part I,New York (1982),p.96.

(٢) Luce (J.T),Ancient writers Greece and Rome, New York (1981),p.521.

(٣) Conte (G.B),op.cit,p.61 ; Harsh (PH),A Handbook of Classical Drama, London (1944),p.333.

(٤) Harsh (PH),ad.loc.

(٥) Conte (G.B), op.cit ,p.63.

والألمانية والفرنسية والتى بدورها تدين للكوميديا الرومانية أيضاً[1] . فقد أصبح شكسبير الإنجليزى (١٥٦٤ - ١٦١٦) بلاوتوس الرومانتيكى ، حيث منحه بلاوتوس جزءاً آخر من تعاليمه المتمثلة فى القدرة على بناء القصة الطويلة بعيداً عن التعقيدات والمتطابقات ، التى استطاع شكسبير أن يخرجها فى صورة نقية غير متوقعة ، كما استطاع أن يكتسب براعة بلاوتوس فى استخدامه للغة ، حيث جعل لغة شخصياته محددة الشكل والمضمون ، فقد تعلم شكسبير اللاتينية لكى يتمكن من فهم حبكة المسرحيات عندما يقرؤها ، ولكنه لم يكن متمكناً من اللغة اللاتينية تمكناً كاملاً [2].

ومما يدل على التأثير الفعّال للكوميديا البلاوتية على الكوميديا الأوروبية ، وجود عدد هائل من الاقتباسات الحديثة لمسرحية " أمفيتريو" (Amphitruo) . وأحد هذه الاقتباسات المشهورة قصة موليير (Moliere) (١٦٢٢ - ١٦٧٣) التى تحمل نفس الاسم (Amphitryon) فى عام (١٦٦٨) وقد ترجمت هذه المسرحية إلىعدة لغات نذكر منها ترجمة (Rotrou) المشهورة فى عام (١٦٣٨) والتى أثرت بالفعل على موليير والشاعر الإنجليزى درايدن (Dryden) (١٦٣١ - ١٧٠٠) الذى أخذ عنه فى عام (١٦٩٠) ، كما نجد شكسبير فى مسرحية " كوميديا الأخطاء " (Comedy of errors) قد اقتبس بالفعل بعض البواعث والمحركات من مسرحية "أمفيتريو"[3] .

وبالنسبة للمسرحيات البلاوتية التى اقتبس منها الكتاب الإيطاليون ، نجد أن هناك اثنتى عشرة مسرحية بلاوتية كانت غير معروفة للكلاسيكيين الإيطاليين ، إلى أن أحضرها جوردانو أورسينى (Giordano Orsini) إلى روما فى عام (١٤٣٠)[4] . وفى عصر النهضة الإيطالية دخلت طبعات أخرى لمسرحيات لبلاوتوس بها إضافات جديدة ، حيث وجدت إضافة فى مسرحية "أمفيتريو" فى عام (١٤٩٥) ، وكذلك فى مسرحيات "وعاء الذهب "، و"التاجر " ، و" بسيودولوس " فى عام (١٥٠٠) ، وإضافة أخرى فى مسرحية " الأختان باكخيس " (Bacchides) فى عام (١٥١٤)[5] . وبما أن الكوميديا الإيطالية الجديدة قد أثرت على الكوميديا فى أسبانيا وفرنسا وإنجلترا ، فإن الكوميديا فى هذه البلاد قد أظهرت بصورة لا يمكن أن يتجنبها أحد الكثير من خصائص وموضوعات المسرحيات الرومانية [6].

---

(١) محمد محمد حسن وهبة ، مسرحية "الأخوان مينايخموس" للشاعر الرومانى بلاوتوس ، جامعة عين شمس (١٩٩٦)، ص٣٥.

(٢) Highet (E.),The classical tradition, Oxford (1949),p.215.

(٣) Harsh (PH), op.cit ,p.339.

(٤) Reeve (M.D),Plautus, pontano and panormita, CR 40 (1990),p.24.

(٥) Jocelyn (H.D),Forgeries of Plautus, CR 31 (1981),P.196.

(٦) عن الكوميديا الإيطالية القائمة على الأصول البلاوتية ، انظر :

Duckworth (G.E), op.cit ,pp.400-401

وقد امتد أثر الكوميديا البلاوتية إلىٰ الكوميديا الأسبانية خلال القرن السادس ولكن بصورة أقل مما كان عليه الوضع فى إيطاليا ، وعلى الرغم من ذلك نجد بعض الكوميديات الأسبانية لها حبكات وشخصيات تشبه تلك التى كانت فى الكوميديا الرومانية ، بينما البعض الآخر لم يكن سوى ترجمات للمسرحيات الإيطالية المعاصرة . وفى ألمانيا وهولندا ظهرت كوميديات لاتينية عديدة خلال القرن السادس عشر على نفس نمط الأسلوب البلاوتى كما حدث فى إيطاليا فى القرون المبكرة . كما يشير دكوورث إلى أن الدراما اللاتينية الإيطالية كانت قد أثرت بالفعل على الكوميديا الألمانية والهولندية[١] .

إن مسرحية " وعاء الذهب " كانت لها شهرة ذائعة الصيت ، وهى التى أخذ عنها موليير المسرحية المعروفة باسم (L'Avare) عام (١٦٦٨) . ولكن موليير زاد على بلاوتوس بإدخاله قصة الابن وحبه للفتاة ابنة هارباجون (Harpagon) ، بالإضافة إلى ذلك نجده يجعل هارباجون بخيلاً حتى النهاية[٢] . وبالتالى فإن موليير يكون قد جعل موضوع مسرحيته أفضل من الأصول التى أخذ منها بحرية مطلقة ، حيث إن موليير ومعاصريه الإنجليز درايدن (Dryden) وفيلدنج (Fielding) (١٧٠٧-١٧٥٤) ابتعدوا عن التقليد اللاتينى والترجمة المباشرة بل أرادوا إضافة لمسة أصيلة مميزة لمسرحياتهم[٣]. كما اقتبس بن جونسون (Ben Johnson) من مسرحية بلاوتوس "وعاء الذهب " روايته (The case is altered) ومن الجدير بالملاحظة أيضا أن المسرحية التى كتبها (Gelli) بعنوان (La sporta) مقتبسة من مسرحية " وعاء الذهب "[٤].

وعلى الرغم من أهمية مسرحية " الأختان باكخيس " إلا أن الاقتباسات منها قليلة فى العصور الحديثة ، ومع ذلك فقد أثرت على أسلوب إلقاء العديد من شخصيات المسرح الأوروبى ، فنجد أن حديث العبد خريسالوس (Chrysalus) عن السفينة التى استقلها هو ومنيسيلوخوس فى (الأبيات ٢٧٩-٣٠٥) قد نقله موليير فى مسرحية (Les

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.402-403.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الرومانى منذ البداية حتى نهاية عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤) ، ص٤٩-٥٠.

(٣) Rose (H.J),Outlines of classical literature for students of English, London (1959) , p.154

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,p.398.

لقد كتب فيلدنج فى عام (١٧٣٢) مسرحية بنفس الموضوع تسمى (The Miser) وكذلك كتب شادويل (Shadwell) (١٦٤٢-١٦٩٢) فى عام (١٦٧٢) أيضاً مسرحية حول نفس الموضوع ، انظر:

Harsh (PH.), op.cit ,p.343.

(fourberies de scapin (II,XI) [1]. كما أن بعض عناصر مسرحية " الأسيران " تظهر في رواية الكاتب الإيطالي (Ariosto) (١٤٧٤-١٥٣٣) المسماة (I suppositi) في عام (١٥٠٢) التي نقلها إلى الإنجليزية جورج جاسكوين (George Gascoigne) ، وتأثر بها (Rotrou) في روايته المسماة (Les captifs) في عام (١٦٣٨)[2] .

وتعتبر مسرحية " التوأمان مينايخموس " أكثر كوميديات الأخطاء نجاحاً من حيث كونها هزلية صافية ، وقد ظلت محبوبة ومفضلة لدى المقتبسين والمقلدين [3]. وقد اقتبس من هذه الرواية كتاب كثيرون أمثال الكاردينال (Bibienne) في مسرحية (Calandra)عام (١٥٢٤)، و(Trissimo) في مسرحية (I simillimi) عام (١٥٤٧) ، وكذلك شكسبير في مسرحية "كوميديا الأخطاء "[4]. أما مسرحية " الحبل " (Rudens) فقد اعتبرت إحدى أعمال بلاوتوس الفنية الرائعة ، حيث إنها غنية بشخصياتها وحدثها الدرامي ، فيوجد بها محيط رومانسي كبير لم يوجد مثله في الكوميديات الرومانية الأخرى ، ومن بين الاقتباسات القليلة لهذه المسرحية ، قصة (Heywood) المسماة (Captives) عام (١٦٢٤)[5] .

---

(١) Harsh (PH.), op.cit ,p.345.

(٢) Ibid.,p.347.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.148.

(٤) وعن التجديدات التي أدخلها شكسبير على مسرحية "التوأمان مينايخموس" عند اقتباسه منها ، انظر:
Highet (G.), op.cit ,p.214

(٥) Harsh (PH.), op.cit ,p.356.

المسرح البلاوتي ، آلياته وتقنياته :

-مقاعد المشاهدين :

عندما أخذ الرومان المسرح عن الإغريق ، أدخلوا عليه من التطورات ما خلع عليه طابعا مميزا . ففي البداية عندما كان وجود المسرح مؤقتا ، أي أنه كان لا ينصب إلا في الأعياد ، فإنه من المحتمل أن النظارة كانوا يقفون أو يجلسون على بعض المقاعد التي كانوا يحضرونها معهم . ويروى المؤرخ ليفيوس (Livy(xxxIV,44 ، أنه في عام ١٩٥ ق.م خصصت مقاعد لأعضاء مجلس الشيوخ (Senatus) في الألعاب الرومانية (Ludi Romani) ، حتى يكونوا منفصلين عن العامة (plebs) وفي عام ١٧٩ ق .م نجد أن القنصل ليبيدوس (Lepidus) أمر بتشييد " مدرج ومسرح " بالقرب من معبد الإله أبوللو (Theatrum et proscaenium ad Apollinis)[1]. وفي عام ١٥٤ ق.م كانت توجد لائحة تشتمل على إشارة خاصة بوجود مقاعد في المسرح الروماني قبل هذا التاريخ ، وقد قلم ريتشل (Ritschl) بترجمة هذه الإشارة بصورة مختلفة ، مشيرا إلى أن جمهور مسرح بلاوتوس وترنتيوس إما أنهم كانوا يجلسون على مقاعد موجودة بالفعل أو أنهم كانوا يحضرون معهم الكراسي الخاصة بهم . لكن هذه النظرية قد أثارت مشكلة بين الباحثين حول وجود أو عدم وجود مقاعد للمتفرجين في عصر بلاوتوس .

فيشير دكوورث إلى أن النصوص البلاوتية تحتوى على إشارات إلى المقاعد (Subsellia) ، كما يظهر في برولوجات هذه المسرحيات "بسيودولوس " (بيت I) ، و" القرطاجي الصغير " (بيت ١٠) ، و"الأسيران " (بيت ١٢) وكذلك مقدمة مسرحية " أمفيتريو" (بيت ٦٥-٦٦) :

Ut conquaestores singula in subsellia
eant per totam caveam spectatoribus

كي يذهب المشجعون إلى المقاعد المفردة

بين المتفرجين عبر المسرح ككل.

وعلى الرغم من تلك الإشارات المتكررة إلى المقاعد التي وردت في برولوجات المسرحيات البلاوتية ، استطاع ريتشل كما ورد عن دكوورث أن يحل هذه القضية مشيرا إلى أن هذه المقدمات نفسها كانت قد كتبت بعد وفاة بلاوتوس ، وقد نالت وجهة نظره تلك قبولا كبيرا لدى بعض الباحثين[2]. إلا أن وجود إشارات أخرى إلى المقاعد داخل متن المسرحيات قد أثار المشكلة من جديد ، ومن بين هذه الإشارات تلك التي وردت في مسرحيتي " كوركوليو"

(١) Duckworth (G.E), op.cit.p.79 ; Beare (W.), op.cit ,p.171.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.80-81.

(أبيات ٦٤٤-٦٤٧) و" القرطاجنى الصغير " (بيت ١٢٢٤) ، وكذلك فى مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات ٧١٦- ٧١٧)[1] :

Aulularia 716 - 717

Scio fures esse hic complures,
qui vestitu et creta occultant sese atque sedent
quasi sint frugi .

إننى أعلم بأنه يوجد هنا لصوص كثيرون ، الذين يخفون أنفسهم
فى ملابس و(عباءات) ذات علامة مميزة ويجلسون كأنهم أمناء .

ولكن هذه الإشارات تضعنا فى موضع الحيرة ، فهل ننظر إليها على أنها ترجمة مباشرة من اليونانية أم أنها إدخالات بعد بلاوتوس [2].

إنه من الطبيعى هنا فى هذه الأبيات أن نفترض أن بلاوتوس يترجم من أصوله اليونانية التى احتوت على نفس هذه الإشارات ، لكننا لا نستطيع أن نؤكد أن هذه الأبيات المقتبسة كانت تخاطب الجمهور الجالس بالفعل عند بلاوتوس ، وفى الوقت ذاته لا نستطيع أن نعتبرها ترجمة مباشرة من اليونانية لأنه توجد إشارة واضحة إلى العباءة الرومانية " توجا " (Toga) التى كانت تنظف بالطباشير [3].

كما وردت أيضاً إشارة أخرى إلى المقاعد فى مسرحية "كوركوليو" (أبيات ٦٤٣ - ٦٤٧) :

THER : nutrix quae fuit ?
PLAN : Archestrata .
ea me spectatum tulerat per Dionysia.
postquam illo ventum est ,iam,ut me collocaverat,
exoritur ventus turbo, spectacla ibi ruunt,
ego pertimesco.

ثيرابونتيجونوس : من كانت مربيتك ؟
بلانيسيوم : أرخيستراتا . لقد قادتنى من أجل مشاهدة (العرض) خلال أعياد الديونيسيا.
وعندما (هبت) العاصفة هناك وضعتنى فى مكان ما ، إننى انزعجت
عندما اشتدت العاصفة ، وكلما تسقط المقاعد هناك أصبح(أكثر) رعباً.

إن هذه الأبيات تظهر فى مشهد التعرف الحيوى (ἀναγνώρισις) الذى تشرح فيه بلانيسيوم (Planesium) كيف اختطفت فى طفولتها أثناء الاحتفال بأعياد الإله ديونيسوس ، ويرى بيير أن المشهد الموصوف يونانى فى تفاصيله ، وبالتالى فإن القطعة تكون ضرورية

---

(١) Beare (W.),Seats in the Greek and Roman Theatres, CR 47 (1933),P.51.
(٢) Idem,The Roman Stage, op.cit ,p.241.
(٣) Idem,Seats in the Greek and Roman Theatre, op.cit ,p.52.

وذات صلة مباشرة بالأصل اليونانى[1] وإن كلمة (Spectac(u)la) التــى تعنــى "مقــاعد المشاهدين " قد ترجمت من الأصل اليونانى ، حيث إنه فى عصر الكوميديا الحديثــة كــان لا يزال يوجد فى المسرح الأثينى مقاعد تسقط تحت الأعاصير الشديدة [2].

وفى مسرحية "القرطاجنى الصغير " (بيت ١٢٢٤) تشير الشخصية المتحدثة إلــى أن عــدد المقاعد الأمامية قد أصبح ثلاثين ، فهل من الممكن أن نعتبر مثل هذا السطر ترجمة مباشــرة من الأصول اليونانية ، أم أنه من ابتكار بلاوتوس ؟

لقد استطاع بيير بآرائه الحاسمة وضع النقاط على الأحرف مشيراً إلى أن هــذا الســطر قــد أضيف إلى النص بعد وفاة بلاوتوس ، وأنه من الواجب علينا أن نسلم بأن مثل هذه الفكاهــات قد أضيفت بواسطة المحرفين للنص البلاوتى[3] .

لذلك فإننا لا نستطيع أن نتعارض مع الاستنتاجات التى تشير إلى أن مسرحيات بلاوتوس قــد كتبت وعرضت علي خشبة المسرح قبل أن يصبح الجمهور الرومانى جالساً على مقاعد فــى المسرح ، لأن الدليل الظاهرى على وجود المقاعد فى عصر بلاوتوس ضعيف جــداً وليـس أكثر من مجرد افتراض .

ـ الملابس :

تعتبر الملابس أساس تقسيم الروايات الرومانية إلى أنواع مختلفة ، فالروايات التى تبقــت لنــا من الكوميديا الرومانية والتى أخذها كتابها عن اليونانية تُعرف باســم " بالياتــا " (Palliata) نسبة إلى العباءة اليونانية المعروفة باسم (Pallium). والنوع الثانى هــو المعــروف باســم "التوجاتا " (Togata) نسبة إلى العباءة الرومانية (Toga) ، لذلك كان بلاوتــوس يــدرك تماماً أن شخصياته سوف ترتدى الملابس على نفس طراز الشخصيات اليونانية ، حيث تظــهر عبارة البالياتا اليونانية (Graeci Palliati) فى مسرحية كوركوليــو(بيــت ٢٨٨) ، وعلــى

---

(١) Beare (W.).The Roman stage,op.cit,pp.242-243.

(٢) Idem, Seats in the Greek and Roman theatres, op.cit ,p.53.

وقد استخدمت كلمة (spectac(u)la) "مقاعد المشاهدين" بصفة منتظمة فى اللاتينية الكلاسيكية، على ســبيل المثــال عنــد (Tac.Ann.XIV.13 ,Ovid.Met.x.688 ,Cic.Pro.Sest.124). كما كــانت توجـد قطعتيــن عنــد ســويتونيوس (Suetonius) تُظهران بصورة واضحة أن الــ spectacula قد استخدمت كجزء من الأمفثيــاتر الــذى شُـغل بواسـطة المشاهدين (Suetonius,Cal.35,Dom.10).

(٣) Idem,The Roman stage, op.cit ,p.241.

النقيض كان الجمهور يرتدى التوجا الرومانية ، كما يظهر فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٦٨)[١]:

Ut is in cavea pignus capiantur togae ;

فلتؤخذ عباءاتهم كضمان (عدم ضررهم) فى المسرح.

ولما كانت ملابس الممثلين تتكلف نقوداً كثيرة ، نجد بلاوتوس من آن لآخر يشير فى مسرحياته إلى أنه من الواجب الحفاظ عليها كما يظهر فى مسرحيات " كوركوليو" (أبيات ٦٤-٦٦) ، و"الفارسى " (أبيات ١٥٧-١٦٠) و"ثلاث قطع من العملة " (أبيات ٨٥٧-٨٥٩) ، و"بسيودولوس " (أبيات ١١٨٤-١١٨٦) . ويبدو هذا واضحاً بصفة خاصة فى المقدمة التى يلقيها الإله "ميركوريوس " فى مسرحية " أمفيتريو" (أبيات ٨٣-٨٥) ، والتى يشير فيها إلى أن الإله جوبيتر كلفه بعدة مهام ، أحد هذه المهام هو تعيين مفتشين على الممثلين حتى لا يحاول أحد من الممثلين إسقاط الآخر ويترتب على ذلك تمزيق الثياب [٢] .

ومن العبارات المتكررة بصفة دائمة عند بلاوتوس وترنتيوس فيما يختص بالملابس نجد (vestimentum ,vestis , vestitus) ، وكلها تعنى "ملابس " ، فى حين أن كلمة vestimentum تشير عادة إلى الثوب أو الكساء بصفة عامة ، لذلك فقد استخدمها بلاوتوس فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " لكى يشير بها إلى عباءة (Palla) زوجة مينايخموس (بيت ١٦٧) [٣]:

PEN: Summum olfactare oportet vestimentum muliebre,

بينيكولوس : إنه من الواجب أن تشم الجزء الأعلى من ثوب المرأة .

وإذا كان الرجال على المسرح البلاوتى يرتدون العباءة اليونانية التى تسمى (Pallium) فوق القميص [٤]، فإن البعض منهم كان يرتدى أيضاً الـ "تونيكا" (Tunica)* بمفرده ، وهو رداء رومانى طويل ، والبعض الآخر يرتدى فوق القميص الـ" خلاميس " (Chlamys)** وبالتالى فإن شخصيات بلاوتوس تتنقل بين الأزياء اليونانية والرومانية ، ومن الجدير

---

(١) Beare (W.),The Roman Stage, op.cit ,p.187.

(٢) Ibid.,p.187.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.89.

توجد إشارات عديدة فى الكوميديا البلاوتية بصفة خاصة والرومانية بصفة عامة إلى ملابس المرأة وأدوات زينتها (aurum et vestis) ، انظر مسرحيات "كوركوليو" (أبيات ٣٤٤،٤٣٥)، و"علبة المجوهرات" (بيت ٤٨٧)، و"الجندى المغرور"(بيت ١٠٩٩) ، و"بسيودولوس" (بيت ١٨٢)، وعند ترنتيوس فى مسرحية"المعذب نفسه" (أبيات ٢٤٨،٢٥٢،٤٥٢).

(٤) Luce (J.T), op.cit ,p.503.

* رداء يشبه القميص الطويل الفضفاض ، وهو مصنوع من الكتان وذو أكمام قصيرة تغطى أعلى الذراع ، وكان يصنع من قطعتين من القماش ويصل إلى رسغ القدم ، ولكى يسهل الرومانى حركته كان يرفع هذا القميص ويثبته بحزام.

** لباس عسكرى نقله الأثينيون من إقليمى تساليا ومقدونيا وهو من نسيج الصوف وكان يحكم على الكتف اليمنى ثم يطرح على اليسرى،كما كان يلبسه بعض المسافرين أيضا.

بالملاحظة أن الكوميديا الرومانية أضافت إلى الزى الإغريقى التقليدى ما كان إضافته أمراً محتوماً وهو التوجا الرومانية ، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يتم الإشارة إليها بصفة خاصة كملبس فى أى موضع عند بلاوتوس ، ومن ثم فإن العبارة الموجودة فى مسرحية " وعاء الذهب " (بيت ٧١٧) كان الغرض منها إظهار الطريقة التقليدية لتنظيف العباءة باستخدام مسحوق الطباشير ، أما الرداء الرومانى الطويل(Tunica) فقد أشار إليه بلاوتوس مرات عديدة فى مسرحياته ، كما يظهر فى مسرحيتى " الجندى المغرور " (بيت ٦٨٨) و "وعاء الذهب " (بيت ٦٤٧) [١].

يعتبر العبد (Servus) من أبرز الشخصيات التى لعبت دوراً هاماً فى مسرح بلاوتوس وترنتيوس ، وغالباً ما يظهر العبد فى صورة الشخصية الساخرة ، وعلى الرغم من ذلك لم يكن هناك لباس مميز للعبيد ، فقد كان العبيد يلبسون رداء بدون أكمام، باهت اللون [٢]، وأحياناً بعضهم ــ وخاصة من كان منهم فى المدن ــ كانت ملابسهم شبيهة بملابس أسيادهم غير أنها من نوع أقل قيمة ، ويرى بيير أنه إذا كان العبد فى المسرح اليونانى يرتدى جلباباً قصيراً يساعده على المشى السريع والحركة الخفيفة ، فإن العبد فى الكوميديا الرومانية كان يرتدى ثياباً قصيرة ، إما بسبب الفقر الذى كان منتشراً فى العصور المبكرة وإما لكى يتيح له حرية أكبر فى الحركة [٣].

تعتبر الكوميديا البلاوتية خير مثال لإظهار ملابس الشخصيات التى استخدمت على المسرح الكوميدى اليونانى ، لأن شخصيات بلاوتوس كانت ترتدى الملابس اليونانية بنفس تصميمها ، ومما يؤكد ذلك أن تصوير شخصية العبد سكيبارنيو(Sceparnio) فى مسرحية "الحبل" كان يعتمد على ارتدائه "الفالوس" (Φαλλός) ، ذلك الرمز الذى كان يمثل مسخاً لعضوه الذكوى المبالغ فى تضخيمه ، وهو ما كان يرتديه الممثل الكوميدى على المسرح الإغريقى [٤].
كما ساعدت الملابس أيضاً فى التمييز بين العبد الريفى والعبد المتمدين ، ولما كان لزاماً على الكاتب الكوميدى التمييز بين عبد الريف وعبد المدينة ، نجد داؤس (Daos) وسيريسكوس (Syriscus) قد ارتدا الــ (διφθέραι) * عند مناندروس ، وسكيبارنيو يرتدى الرداء

---

(١) Westaway (M.A),The Original element in Plautus , Cambridge (1917),p.41.
(٢) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص٢١٥.
(٣) Beare (W.),The Roman stage,op.cit,p.186.
(٤) Idem (W),Slave costume in new comedy , CQ 42 (1949),P.30.
* كساء مصنوع من الجلد ، كان يستخدم كمادة للكتابة فى العصور القديمة قبل ظهور البردى .

الفردى (Tegillum) " غطاء" عند بلاوتوس ، ويتضح ذلك فى حديث العبد سكيبارنيو حينما يطلب منه خارميديس (Charmides) المساعدة فى مسرحية " الحبل " (أبيات ٥٧٦-٥٧٧) :

SCEP:Tegillum eccillud,mihi unum id aret, id si vis , dabo:
eodem amictus, eodem tectus esse soleo,si pluit.

سكيبارنيو: *هناك يجف الغطاء ، ذلك الغطاء الوحيد لدى ، سأعطيه لك*

لو أنت تريد : إنه عباءتى وما أعتاد أن ألتف به حينما تمطر.

أما العبد الذى يعيش فى المدينة ، فإنه من الطبيعى أن يرتدى الباليوم (Pallium) مثل سيده والقميص الطويل ، كما فى مسرحيتى " أمفيتريو" (أبيات ٢٩٤،٣٦٨) ، و"وعاء الذهب " (بيت ٦٤٧) ، وربما يرتدى قبعة كما فى " أمفيتريو" (بيت ٤٤٥) ، أو أكليل من الزهور كما فى مسرحيتى " أمفيتريو" (بيت ٩٩٩) ، و" بسيودولوس " (بيت ١٢٨٧) ، كما نجدهم عندما يسرعون يلفون العباءة بطريقة خاصة حول أعناقهم كما يظهر فى مسرحيتى " الأسيران " (أبيات ٧٧٨ - ٧٧٩) ، و" فورميو" لترنتيوس (بيت ٨٤٤)[١] .

أما النساء فكانت ملابسهن شبيهة تقريباً بملابس الرجال ، فكن يلبسن أيضاً الصنادل والجلباب والعباءة ، غير أن عباءة النساء (Palla)* كانت تختلف عن عباءة الرجال " الباليوم " ، وبعض النسوة كن يلبسن جلباباً طويلاً .وقد لعبت عباءة المرأة دوراً بارزاً فى أحداث مسرحية " التوأمان مينايخموس " ، تلك العباءة التى سرقها مينايخموس من زوجته لكى يقدمها هدية إلى الغانية إروتيوم (أبيات ١٦٥، ١٩١، ٤٢٦-٤٢٧) [٢].

أما الجندى فإنه كان يرتدى عباءة قصيرة يُطلق عليها لفظ خلاموس ، وكانت تثبت على الكتف الأيمن بواسطة بروش ، بحيث يعلقها الجندى على الكتف اليسرى ، وكان يلبسها بعض المسافرين والأجانب . وقد استخدمها بلاوتوس على وجه الخصوص فى مسرحيتى "كوركوليو" (بيت ٦١١) ، و" الجندى المغرور" (بيت ١٤٢٣) [٣].

ومما سبق يتضح لنا أن جميع شخصيات المسرح البلاوتى كانت ترتدى نفس الملابس والرداء الرومانى الطويل " تونيك " والعباءة " باليوم " وعلى الأرجح زوج من الشباشب أو الصنادل .

---

(١) Beare (W),Slave costume in new comedy, op.cit ,P.30.

* لم تكن النساء يرتدين المعطف وبدلاً منه كن يرتدين الـ (palla) عند الخروج من المنزل ، وهو قطعة مستطيلة من القماش يمكن لفها حول الجسم حسب الذوق ، وتكون فضفاضة فى الجو الحار ، ملفوفة بإحكام فى الشتاء .

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.42.

(٣) Ibid.,p.42.

ويرى بيير أنه إذا كانت الملابس فى الكوميديا الحديثة لم تمثل أهمية ، فإننا نجدها عند بلاوتوس تمثل أهمية كبيرة عما كانت عليه عند ترنتيوس ومناندروس [١]، ولكنها لا تقارن بملابس التراجيديا التى كانت أكثر فخامة وأقل قرباً من المألوف ، لأنها كانت تمثل ملابس الآلهة والأبطال والأمراء والشخصيات الخرافية .

أما الرأس ، فقد كان يترك عارياً ، لكن العمال والعبيد الذين أُعتقوا حديثاً كانوا يلبسون نوعاً من القبعات المصنوعة من اللباد مخروطية الشكل تسمى بيليوس (Pilleus) وهى شبيهة بالقبعة اليونانية (πῖλος) ، وكانت هذه القبعة ترمز إلى الحرية عند الرومان والأتروسكيين والأومبريين ، لذلك نجد أن الإشارة إلى هذه القبعة عند بلاوتوس فى مسرحية " أمفيتريو" (بيت ٤٦٢) تعد رومانية أصيلة [٢]. أما القبعة عريضة الحافة (Petasus) فقد جاءت مع الخلاميس من ثساليا (Thessalia) وهى ذات رباط مثبت حول الرأس ، والشكلان يمثلان جزءاً من تصوير الملابس الخاصة بالشباب الأثينى عندما يخدم فى سلاح الفرسان ، وأحياناً كان يرتديها المرضى أو العاجزون عن تأدية الخدمة العسكرية [٣].

ــ الأقنعة :

فى مسرحيتى "أمفيتريو" و" التوأمان مينايخموس " نجد أزواج من الشخصيات بينهما تشابه تام فى ملامح الوجه ، وقد نشأ عن ذلك آراء عديدة من جانب الدارسين حول استخدام الأقنعة فى تلك المسرحيات . حيث نجد دكوورث يرى أنه بدون الأقنعة تصبح هذه الأدوار المزدوجة صعبة جداً عند العرض وتتطلب وقتاً طويلاً عند تغيير المكياج من أجل تغيير الشخصية ، ولكن فى حالة وجود الأقنعة تصبح عملية التغيير سهلة جداً وبالتالى يتاح لممثل واحد فرصة القيام بعدة أدوار دون أن يتعرف عليه أحد [٤]. ويرى ويلز (Wiles) أن استخدام حيلة التوأمين عند بلاوتوس قد اعتمد على الأقنعة وليس المكياج فى حين أن " كوميديا الأخطاء " فى العصر الحديث قد عرضت بدون أقنعة ، فعندما يذكر بلاوتوس فى إحدى مقدماته أن الشابين كل منهما يشبه الآخر كما فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " ، فإنه بذلك يبين كيف أن عادة التنكر اليونانية قد تمت دراستها وفهمها فهماً جيداً بواسطة الرومان (أبيات ١٧-١٩)[٥] :

---

(١) Beare (W.),The Roman stage , op.cit,p.187.

(٢) Westaway (M.A),op.cit,p.41.

(٣) Beare (W.),The Roman stage,op.cit,p.185.

(٤) Duckworth(G.E),op.cit,p.93 ; Beare (W.),The Roman stage,op.cit,p.306.

(٥) Wiles (D.),The Masks of Menander , Cambridge (1993),p.139.

Mercator quidam fuit Syracusis senex,
ei sunt nati filii gemini duo,
ita forma simili pueri,

كان يوجد فى سيراكوزا تاجر عجوز ، وُلد له ابنان توأمان ،
لذلك كان الصبيّان متشابهان فى الشكل (تماماً) .

وعندما يتفحص ويحدق سوسيا (Sosia) فى الشخص الذى يشبهه ، كما يشبه اللبن اللبن ، فى مسرحية "أمفيتريو" ، فإن هذا فى حد ذاته يعد إشارة مباشرة إلى استخدام الأقنعة فى المسرحيات اللاتينية (بيت ٤٥٨) :

Nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac
fuerat, possidet[1].

إن هذا الشخص يمتلك صورتى كاملة بالفعل ، تلك التى كانت (لى) من قبل .

فقد اعتمدت مسرحية" أمفيتريو" على التشابه التام بين ميركوريوس وسوسيا وبين جوبيتر وأمفيتريو حيث نجد الثنائى التوأم يواجه كل منهما الآخر كما حدث من قبل فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" ففى أطول المشاهد البلاوتية (الذى يصل إلى ٣١٤ بيتاً) بين ميركوريوس وسوسيا ، نجد ميركوريوس يحذر المشاهدين ويلفت انتباههم إلى حقيقته وإلى الأجنحة التى يضعها تحت قبعته من أجل التمييز بينه وبين سوسيا ، وبالفعل بعد تلك الإشارة ولحظة دخول سوسيا ، يستطيع الجمهور أن يميز بين الاثنين ، ومن خلال الحوار الذى دار بينهما يتم التأكيد على التشابه الشديد ، نقطة بنقطة خاصة عندما يقارن سوسيا نفسه مع ميركوريوس (أبيات ٤٤١-٤٤٥) :

SOSI:Certe edepol,quom illum contemplo et formam cognosco meam,
quem ad modum ego sum – saepe in speculum inspexi -
nimis similest mei ;
itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego;
sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra,
malae, mentum, barba, collus; totus[2].

سوسيا : حقاً ، عندما أتأمل ذلك الرجل وأتبين ملامحى ، أجدنى على نفس الشكل ــ
فكثيراً ما نظرت إلى المرآة ــ إنه يشبهنى تماماً ، فهو لديه نفس القبعة عريضة
الحافة والملابس ، إنه يشبهنى تماماً كما أنا (أشبه نفسى) ،
الساق والقدم والقامة وتصفيف الشعر والعينان والأنف ، حتى الشفتين
والوجنتين والذقن واللحية والرقبة وكل شئ .

ومن مجمل هذه الأبيات ، نرى أنه إن لم تُستخدم الأقنعة ، فإن هذه الإشارات المميزة لم يكن لها أية ضرورة ، لأنه سيكون من السهل على الجمهور أن يتعرف على الشخصية التى أمامه،

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.93- 94.

(٢) Beare (W.),Masks on the Roman Stage , CQ 33 (1939),P.145.

وفى الوقت ذاته لم يستخدم أى نوع من أدوات المكياج فى هذه المسرحية ، لذلك نجد الجمهور الموجود فى المسرح الواسع مستمتعاً بمشاهدة الأقنعة والعلامات المميزة بين الشبيهين[١].

وفى المسرحية ذاتها ، عندما يتقابل جوبيتر وأمفيتريو، ويطلب أمفيتريو المساعدة من المرشد بليفارو(Blepharo) ، نجده لم يكن قادراً على أن يميز بين الاثنين (بيت ١٠٣٨) :

Bleph: Vale.
quid opust me advocato, qui utri sim advocatus nescio ?

بليفارو: وداعاً . ما الحاجة إلى مساعدتى ، وأنا المساعد لم أعرف أى من الاثنين الذى (أساعده)؟

ويذكرنا هذا المشهد بنظيره الذى يتقابل فيه التوأمان على خشبة المسرح فى مسرحية "التوأمان مينايخموس " حيث لم يستطع العبد ميسينيو(Messenio) أن يحدد من منهما يكون سيده (أبيات ١٠٧٤،١٠٨٥) ، مما جعل بيير يشير إلى أنه من الواجب أن نقتنع بأن أبسط طريقة لإنجاز هذه الأعمال الرائعة ، سيكون عن طريق استخدام الأقنعة[٢].

أما فى مسرحية "الأسيران" فتدور الحبكة حول تغيير الشخصية بين العبد والسيد ، وطبقاً لما ورد فى مقدمة هذه المسرحية (أبيات ٣٧ وما يليها) نجد فيلوكراتيس وتينداروس قد تبادلا الملابس ، وعلى الرغم من ذلك عندما يقابل أريستوفونتيس(Aristophontes) العبد تينداروس فإنه يتعرف عليه مباشرة ، ولم تكن هناك أى مفاجأة له بالنسبة لملابس تينداروس الجديدة التى يرتديها (أبيات ٥٤١ وما يليها).كما أن هيجيو (Hegio) يعامل فيلوكراتيس على أنه العبد ، في حين أن الجمهور يعرف تماماً ونحن القراء أنه السيد ، وبجانب هذا فإنه سوف يظهر فى النهاية بشخصيته الحقيقية مرة أخرى (بيت ٩٢٢) ، التى وصفها أريستوفونتيس إلى هيجيو من قبل (أبيات٦٤٧ – ٦٤٨) [٣]:

ARIST: Dicam tibi:
macilento ore, naso acuto, corpore albo, oculis nigris,
subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus.

أريستوفونتيس : سأقول لك : ذو وجه نحيل وأنف مدبب وبشرة بيضاء وعينين سوداوين ، ذو شعر بنى اللون إلى حد ما ومعقوص.

---

(١) Sandbach (F.H).The Comic Theatre of Greece and Rome .London (1977),p.112.

(٢) Beare (W.),The Roman Stage , op.cit ,p.307.
cf.also.Idem.Masks on the Roman Stage , op.cit,p.145.

(٣) Beare (W.),The Roman Stage , op.cit ,pp.189-190.

وفى هذه المسرحية نجد أن تينداروس لا يستطيع أن يرتدى قناع العبد ، لأن هيجيو يعامله على أنه السيد ، ونحن نعرف أنه بالفعل هو نفسه ابن هيجيو الذى يبحث عنه ، كما أنه ليس من المقبول أيضاً أن يرتدى فيلوكراتيس قناع العبد النموذجى ، لأنه سوف يظهر مرة أخرى فى شخصيته الحقيقية كرجل حر [١]، وبالتالى فإن الملابس هنا كانت هي المميزة للشخصية وليس القناع ، مما جعل بلاوتوس يعكف عن استخدامه فى هذه المسرحية [٢].

فقد وضع (Pollux) قائمة لستة أقنعة للعبيد ، وأهمها قناع العبد العجوز ، الذى استخدمه ماندروس للمؤدب (Paedagogi) فى مسرحية "المخادع مرتين"(Dis Exapaton)، والعبد جيتاس (Getas) فى مسرحية "الأخوان" (Adelphoi) ، وعندما نقل بلاوتوس من أصوله اليونانية سار على نهج ماندروس فى استخدام هذا التقليد (كما هو واضح فى مسرحية "الأختان باكخيس")[٣]. وهناك قناعان آخران قد ارتبطا بالعبيد الرؤساء فى المنازل ، فنجد العبد رئيس الخدم يظهر بتسريحة خاصة ، فأحياناً يكون شعره الأحمر ملفوفاً ، وأحياناً أخرى مجعداً ، ويأتى هذا الوصف واضحاً عند بلاوتوس فى مسرحيتى "الحمير" (أبيات ٣٩٩-٤٠٠) و"بسيودولوس" (بيت ١٢١٨)[٤] .
وبالنسبة للعبيد الآخرين الذين يتميزون بالشعر الناعم .فإنهم يمتلكون شعراً أحمر متراجعاً إلى الخلف وحواجب مرتفعة ، أما الذين يتميزون بالشعر المجعد فإنهم يمتلكون أيضاً شعراً أحمر متراجعاً للخلف ، ولكن العينين حولاوان . وتوجد أمثلة قليلة للعبد ذى الشعر الناعم أمثال داؤس (Daos) فى مسرحية "المُحكِّمون" لمناندروس ، وأولمبيو فى مسرحية "كاسينا" و"لوكريو" فى مسرحية "الجندى المغرور" لبلاوتوس [٥].

ويشير ويلز إلى أن المسرحيات البلاوتية تكشف داخل متنها عن أشكال أقنعة بعض الشخصيات ، ففى مسرحية " كوركوليو" أعلن عن القواد عن طريق وصف قناعه قبل وصوله ثم مخاطبته بالاسم (Leno) دون الإشارة إلى اسمه الشخصى أكثر من ثمانى عشرة مرة ، حيث نجد القواد يتصف بابتسامة طفيفة ووضيعة على شفتيه ، ذا حواجب متصلة، كما أنه

(١) Webster (T.B.L),Greek theatre ,production ,1st published , London (1956),p.94.
(٢) Beare (W.),Slave costume in new comedy , op.cit ,P.30-40.
(٣) Webster (T.B.L), op.cit ,p.82.
(٤) Wiles (D.), op.cit ,p.138.
(٥) Webster (T.B.L), op.cit ,pp.84-85.

شعره مجعد وأحياناً يكون أصلع . ففى مسرحية "الحبل " (أبيات ١٢٥ - ١٢٦) نجد الشاب بلِيسيديبوس أثناء بحثه عن القواد لابراكس يصفه بأنه ذو شعر رمادى مجعد[١] :

PLES: Dic quod te rogo,
ecquam tu hic hominem crispum, incanum videris,
malum, periurum, palpatorem.

بليسيديبوس *: قل ما أطلبه منك ، إن رأيت هنا رجلاً أجعد ورمادى " الشعر " وشريراً وكذاباً ومتملقاً .*

وتصف أبيات المسرحية أيضاً القواد لابراكس على أنه أحدب (بيت ١٣٠٣) ، ولديه لحية كما فى (بيت ٧٦٩) :

RUDENS, 769

DAEM:Iam hercle ego te barba continuo arripiam, in ignem
Coniciam.

دايمونيس *: بحق هرقل ! سآخذك من لحيتك فى الحال ، وسألقى (بك) إلى النار .*

لكن القواد باليو(Ballio) فى مسرحية " بسيودولوس " يختلف عن لابراكس من حيث إنه ذو لحية ماعز (بيت ٩٥٧)[٢] .

ويشير (Pollux) إلى ثلاثة أقنعة للطفيليين ، أحدها خاص بالطفيلى الذي يتميز بوجه عام عن القواد المتملق بأن أذنيه تصبحان أكثر طولاً عندما ينظر حوله بابتهاج ومرح ، فى حين أن المتملق تكون حاجباه مرتفعين ويبدو أكثر حقداً ومكراً ، أما الاثنان الآخران فيتميزان بلون داكن وأنف معقوف . [٣].

ومن المعروف أن الطباخين يمتلكون عادة حرية كبيرة فى الكوميديا الحديثة ، حيث يمتلك مناندروس نوعين من الطباخين ، فعنده الطباخ مايسون (Maison) ذوالشعر الأحمر وهو أكثر فاعلية ونشاطاً من الطباخ تيتيكس (Tettix) ذى الشعر الأسود ، ويرى وبستر(Webster) أنه من الصواب إعطاء قناع مايسون إلى الطباخ كونجريو (Congrio) ، وقناع تيتيكس إلى أنثراكس (Anthrax) فى مسرحية " وعاء الذهب " لبلاوتوس [٤].

(١) Wiles (D.), op.cit ,pp.134,138.
(٢) Webster (T.B.L.), op.cit ,p.77
(٣) Ibid ,p.82.
(٤) Ibid.,p.84.

ـ المنظر ـ المداخل والمخارج :

على الرغم من أن المشهد المسرحى عادة يقودنا إلى أثينا ،إلا أن بلاوتوس غالباً مـــا يحيد عن هذه القاعدة ، حيث نجد طيبة (Thebae) عاصمة بيوتيا فى مسرحية "أمفيـــتريو"، وأيتوليا (Aetolia) فىمسرحية "الأســـيران"، وســـيكيون (Sicyon) فـــى مســـرحية "علبـــة المجوهـــرات"، وإبيـــداوروس (Epidaurus) فـــى مســـــرحية "كوركوليـــــو" ، وإبيدامنوس(Epidamnus) فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" ، وإفيسوس (Ephesus) فـــى مسرحية "الجندى المغرور" ، وكاليدون (Calydon) فى مســـرحية "القرطـــاجنى الصغـــير" ، وشاطىء قورينى (Cyrene) فى مسرحية "الحبل"[١].

لقد كان المنظر العادى فى القصص الهزلية عادة يمثل واجهة منزلين بينـــهما طريـــق ضيـــق (angiportus) وكان من الممكن فى بعض الأحيان إجراء تغيير فى هذا الترتيب ، حيـــث إن عدد المنازل الذى كان يظهر على المسرح يختلف من مسرحية إلى أخرى حسب احتياج كـــل مسرحية ، فالحدث غالباً – فى العديد من المسرحيات– يتطلب منزلين على سبيل المثال مـــنزل مينايخموس ومنزل العاهرة إروتيوم فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" ، وفى أغلب الأحيـــان نجد مقدم البرولوج أو أحد الشخصيات الأخرى يعلن عن الأشخاص الذين يعيشون فى المنزل، وهو ما يبدو ظاهرا في مسرحيتى " وعاء الذهب " (أبيات ٤ وما يليها) ، و" كاسينا " (أبيـــات ٣٥ وما يليها) . ومن المسرحيات البلاوتية التى تتطلب منزلاً واحداً فقط تبعا لاحتياج الحـــدث نجد مسرحيتى "الأسيران" حيث منزل هيجيو ومسرحية "أمفيتريو" حيث منزل أمفيتريو[٢].

ومن أجل توافر عنصرى الأبهة والفخامة فى مسرحية "أمفيتريو" ، نجد أن المســـكن اعتـــبر قصرا ، لأنها تعد من النوع التراجيكوميدى (Tragicomoedia) وقد أشار إليـــه بلاوتـــوس بكلمة (aedes) ، التى استخدمها كثيراً للإشارة إلى منازل المواطنين العاديين فى كوميدياتـــه الأخرى (بيت ٩٧) :

Haec urbs est Thebae . in illisce habitat aedibus
Amphitruo .[٣]

هذه هى مدينة طيبة. فى ذلك القصر يسكن أمفيتريو.

وهناك مسرحيات تتطلب وجود ثلاثة منازل مثل "ســـتيخوس" و"ثـــلاث قطـــع مـــن العملـــة" و"تروكولينتوس" لبلاوتوس ، و"فورميو" و"الحماة" لترنتيوس . أو منزلين ومزار دينى أو معبـــد

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.82.

(٢) Ibid.,p.83.

(٣) Johnston (M.).Exits and Entrances in Roman comedy , Plautus and Terence , New York (1933),p.20.

كما فى مسرحية "وعاء الذهب" حيث يوجد منزلان ليوكليو وميجـــادوروس وهـــو مـــا يبــدو واضحاً فى المقدمة التى يلقيها إله الأسرة (Lar familiaris) فى (أبيـــات ٢-٣،٣١) ، وفـــى (أبيات٥٨٢ - ٥٨٣) يلفت يوكليو انتباهنا من أجل وضع جرة الذهب فى معبد إلهـــة الثقـــة أو الأمانة (Fides) وكان معبدها فى هذا المنظر فى أحد جوانب المسرح(١):

Nunc hoc mihi factu est optumum, ut ted auferam,
aula, in Fidei fanum: ibi abstrudam probe.

الآن من الأفضل لى أن (أقوم) بهذا الصنيع ، إننى سوف أحملك أيتها
القدر ، إلى معبد إلهة الأمانة :هناك سوف أخفيك بعناية.

ويرى ويبستر أنه من المحتمل أن بلاوتوس كان مقلداً لمناندروس عند استخدامه ثلاثة منـــازل على المسرح بدلاً من العادة الأكثر انتشاراً الخاصة باستخدام منزلين ، حيث تطرق منـاندروس إلى هذه الحيلة لكى يخدم حبكة المسرحية كما حدث فـــى مســـرحية "الفتـــاة حليقـــة الشـــعر" (Perikeiromene) ، حيث نجد منزل باتايكوس (Pataikos) ومنزل آخر يخـــص الجنـــدى بوليمون (Polemon) والمنزل الثالث يخص ميرهينى(Myrrhine)(٢). أمـــا فـــى مســـرحية "الحبل"(Rudens) فقد أظهر بلاوتوس أصالته فى اختيار مناظر مسرحياته ، حيث إن المنظـــر لم يمثل شارعاً فى المدينة بل هو امتداد لشاطىء صخرى بالقرب مـــن قورينـــى (Cyrene) وفى الخلفية يوجد كوخ (villa)لدايمونيس ومعبد الإلهة فينوس حيث تسكن الكاهنة (٣). لذلـــك نجد أن قراء هذه المسرحية يستمتعون بأحداثها وما يوجد بها من ســـحر وجمـــال رومانســـى ناشىء عن المنظر الطبيعى الذى يختلف كثيراً عن الكوميديات الرومانية المألوفة.

ومن الجدير بالملاحظة أن إظهار طرز وفنون العمارة الرومانية للمنازل على خشبة المســـرح يعد أحد جوانب الأصالة البلاوتية ، حيث نجد بلاوتوس فى مسرحية "الجندى المغرور" يظـــهر الطراز الرومانى الأصيل لمنزل بيريبليكتومينوس (Periplectomenus) بصورة تســـتدعى الدهشة والانتباه(٤).

وفى مسرحية "أمفيتريو" توجد إشارة إلى المنازل ذات الطوابق المتعددة ، حيـــث إن جوبيـــتر يعلن مازحاً أنه يسكن فى الطابق العلوى (in superiore cenaculo)(أبيات ٨٦٣-٨٦٤):

In superiore qui habito cenaculo,
qui interdum fio Juppiter, quando lubet(5),

---

(١) Johnston (M.), op.cit ,p.28.

(٢) Webster (T.B.L),Studies in Menander , Manchester (1950),p.126.

(٣) Johnston (M.), op.cit ,p.27.

ويأتى هذا الوصف الوافى على لسان النجم أركتوروس (Arcturus) الذى يلقى المقدمة (أبيات ٣٣-٣٤ ، ٦١)،انظر:
Duckworth (G.E), op.cit p.83.

(٤) Westaway (M.A), op.cit ,p.40.

(٥) Ibid.,p.41.

إننى (أمفيتريو) الذى يسكن فى الحجرة العليا وأحياناً

أصبح جوبيتر ، عندما أرغب.

وفى المسرحية ذاتها توجد إشارة رومانية أصيلة إلى فتحة سقوط المطر (impluvium) التى توجد فى سقف القاعة الأمامية الكبرى (أبيات ١١٠٨-١١٠٩):

Devolant angues iubati deorsum in impluvium duo
maximi: continuo extollunt ambo capita.

يهبط أفعوانان ضخمان متوجان بشعر إلى أسفل فتحة سقوط المطر:

فى الحال يرفع كل منهما رأسه.

ولأن هذا الطراز المعمارى ليس له وجود فى المنازل اليونانية ، فإنه يكون رومانياً أصيلاً ، ويعتبر أحد الإضافات البلاوتية التى صبغ بلاوتوس بها مسرحيته[١].

كما اعتاد بلاوتوس من آن لآخر إبراز بعض مظاهر التزيين المعمارى ولاسيما نظم الأعمدة، كما يظهر فى مسرحيتى "بيت الأشباح" (أبيات ٨١٧-٨١٩) و"الحمير" (أبيات ٤٢٥-٤٢٦):

ASINARIA, 425-426

Iussin columnis deici operas araneorum ?
iussin in splendorem dari bullas has foribus nostris ?

ألم آمر بإزالة عمايل العناكب من الأعمدة ؟ ألم

آمر أن تُمسح هذه المقابض الخاصة بأبوابنا حتى (تصبح) لامعة؟.

وهناك إشارات متكررة إلى الزقاق (angiportus)الذى تكتنفه الأشجار ، وهو عادة يوجد فى الحديقة ، على سبيل المثال فى مسرحيات "بيت الأشباح"(أبيات ١٠٤٣-١٠٤٤) ، و"الفارسى" (أبيات ٤٤٤ - ٤٤٦) ، (أبيات٦٧٨ - ٦٧٩) ، و"بسيودولوس"(أبيات ١٢٣٤ - ١٢٣٥) وكذلك مسرحية"الحمير"(أبيات ٧٤٣ - ٧٤٤) :

leon: Angiporto
illac per hortum circum iit clam, ne quis se videret
huc ire familiarium: ne uxor resciscat metuit .[٢]

ليونيدا: لقد تسلل سراً من ذلك الزقاق عبر الحديقة ، كى لا يراه أحد

من الخدم مارا هنا، حقا إنه يخشى أن تكتشف زوجته (حقيقة الأمر).

ومن الطبيعى أن يكون الكتاب الرومان ، مثلما اقتبسوا من الكوميديات اليونانية ، قد احتفظوا بالتقاليد اليونانية التى تختص بالمداخل الجانبية [٣]. وقد عالج (M.Johnston) هذا الموضوع بصورة كافية ، فيشير إلى أن المدخل الجانبى على يمين المشاهدين كان يستخدم لدخول وخروج الشخصيات من وإلى المدينة والفوروم ، وأن المدخل الجانبى على يسار المشاهدين

---

(١) Westaway (M.A), op.cit.,p.40.

(٢) Beacham (R.C),The Roman Theatre and its audience ,London (1995),pp.60-61.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.85.

كان يستخدم لدخول وخروج الشخصيات المنتقلة من وإلى الميناء أو الريف ، أما فى المسرح اليونانى ، فقد كان المدخل الجانبى على يمين الجمهور خاصاً بالميناء أو السوق والذى على يسارهم خاصا بالريف ، وبالتالى يوجد اختلاف بين الاستخدام اليونانى والرومانى فى وضع الميناء [١].

ففى مسرحية "الأسيران" نجد الطفيلى إرجاسيلوس (بيت ٤٦١) يدخل إلى المسرح الخالى ويلقى مونولوجا نعلم من خلاله أنه قد جاء من السوق (Forum) كما يظهر فى (أبيات ٤٧٨،٤٩٠) وهو فى طريقه إلى الميناء كما يظهر فى (بيت ٤٩٦) .وكان الهدف المرجو من ظهوره على المسرح يكمن فى العبور من السوق إلى الميناء فقط ، لذلك يعتبر الأستاذ بيير هذا المونولوج ووضع إرجاسيلوس إضافة بلاوتية.[٢]

إلى جانب وجود المداخل الجانبية كان الممثلون يدخلون أيضاً إلى المسرح عن طريق الأبواب ، وهناك ظاهرة خاصة بدخول الممثل عن طريق الباب وهى التى تتكرر بصفة واضحة فى الكوميديا اليونانية والرومانية . ويطلق على هذه العادة "صرير الباب"(crepuit) كما يظهر فى مسرحيات "أمفيتريو" (بيت ٤٩٦)، و"وعاء الذهب" (بيت ٦٦٥)، و"فورميو" (بيت٨٤٠) ، و"الأخوان" (بيت٢٦٤) ،أما الكلمة (concrepuit) فتظهر فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٢٣٤):

Sed foris concrepuit nostra: quinam exit foras ?

لكن بابنا قد صر : من (الذى) يغادر للخارج ؟

كما نجد هذه الكلمة أيضاً فى مسرحيتى "الفارسى" (بيت ٤٠٤) ، و"المعذب نفسه" (أبيات ١٧٣ ومايليها) .

لكن بلاوتوس أحياناً لم يستخدم التعبير المعتاد(crepuit أوconcrepuit) لإحداث الصوت ، بل نجده يستبدله بعبارة "الباب يفتح" (aperire) كما فى مسرحيتى "الجندى المغرور" (بيت ١١٩٨) و"الفارسى" (أبيات ٨٠٠،٨٠) ، وكذلك فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٩٥٥):

Atque aperiunter aedis . exit Sosia.

(عندما) يُفتح الباب. يخرج سوسيا.

كما أن الباب أحياناً يحدث إزعاجاً أو ضوضاء عند فتحه كما حدث فى مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ١٣٧٧)[٣].

---

(١) Beare (W.),The Roman stage , op.cit ,p.248.

(٢) Ibid.,p.248.
CF.Also,Johnston (M.), op.cit ,p.85.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.116-117.
ويظهر هذا التقليد الخاص "بصرير الباب" عند مناندروس أيضاً ، ولكن ليس بالصورة التى ظهرت عند بلاوتوس ،ففى شذرات–

وإلى جانب أصالة بلاوتوس فى إظهار فنون العمارة الرومانية نجده قد تأثر بالتقاليد اليونانية ، ويبدو ذلك واضحاً فى طرز أبواب المنازل وطرز المفاتيح ، حيث نجد فى مسرحية "بيت الأشباح" (بيت ٤٠٤) إشارة إلى المفتاح الإسبرطى (clavis laconica) وهى عادة لا تمت بصلة إلى التقاليد الرومانية ، وقد سبقت الإشارة إلى هذا المفتاح من قبل عند أريستوفانيس فى مسرحية "النساء فى أعياد الثيسموفوريا" (Thesmophoriazusae) (بيت ٤٢٣)[١].

وتظهر أصالة بلاوتوس وبراعته فى معالجة تأجيل خروج الممثلين ، حيث نجده يفرض بعض التأجيلات التى تتصل بالحدث وتكون ضرورية لتطور الحبكة الجديدة ، وقد قدمت هذه المادة على أنها إضافة رومانية إلى الحبكة اليونانية . وقد أضاف بلاوتوس هذه التأجيلات قاصداً متعمداً ، حيث إنها كانت ملائمة للحدث من ناحية ، وتحتوى على مادة فكاهية من ناحية أخرى.

ولكن عند ماناندروس نجد أن تأجيل الخروج لم يكن مقصوداً كما كان عند بلاوتوس ، بل كان عبارة عن تأجيل طبيعى وضرورى يقتضيه المشهد كما فى مسرحيتى "فتاة ساموس" (أبيات ١٧٢-١٧٩) ، و"الفتاة حليقة الشعر" (بيت ١٧٢)[٢]. مما يجعل (Hough) يشير إلى أن تأجيل خروج الممثلين يعتبر ظاهرة بلاوتية كان الهدف منها التمهيد لعملية التغيير والتبديل التى أدخلها هو نفسه على الأصول اليونانية التى اقتبس منها . فعلى سبيل المثال فى مسرحية "الحمير" (أبيات ١١٧ - ١٢٦) وعلى الرغم من أن ديماينيتوس يشير إلى أنه سوف يذهب إلى الصيرفى أرخيبولوس (Archibulus) ، نجده يسمح لعبده ليبانوس بأن يرحل أولاً إلى الفوروم (بيت ١١٧) ، ويبقى السيد ديماينيتوس لكى يلقى مونولوجاً غير هام (أبيات ١١٧-١٢٦) ولكن كان غرض بلاوتوس من هذا التأجيل والمونولوج نفسه يكمن فى تغطية الحقيقة التى وجدت فى الأصل الذى أخذ عنه مسرحية "الحمير"، حيث إن ديماينيتوس هو الذى غادر وظل العبد موجوداً على المسرح للمشاركة فى المشهد التالى لهذا المشهد ، ولما كان المشهد التالى لهذا المشهد يعتمد على حديث الشاب أرجيريبوس مع كليارينا ، وبالتالى لا يوجد فيه دور للعبد ، لذلك جعله بلاوتوس يغادر الأحداث مبكراً[٣].

- مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" (Samia) (أبيات ٨٥ وما يليها،١٥١ وما يليها، ٢١٠،٢٢٢،٣٢٤) ، توجد خمس إشارات إلى صرير الباب أو فتحه بإزعاج.

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.41.

(٢) Hough (J.N), Plautine technique in delayed exits , CPH 35 (1940),PP.39-40.

(٣) Ibid.,p.42.

وفى نهاية المسرح الرومانى كانت توجد ستارة (aulaeum)،التى كانت تُسدل كإشارة إلى بداية العرض وكانت ترفع عند النهاية ، ولا يوجد دليل على استخدام الستارة فى المسرح الرومانى فى عصر بلاوتوس وترنتيوس ، ولكنها قد استخدمت فى أواخر عصر الجمهورية[١].

ونتيجة لعدم وجود الستارة فى المسرح البلاوتى كان أحد الممثلين يخبر النظارة فى نهاية الرواية بأن المسرحية قد انتهت ويطلب منهم أن يصفقوا ثم يُخلى المسرح كى تبدأ رواية جديدة.[٢]

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.84.

ونعلم من "مسخ الكائنات" لأوفيد (3,111 F) (Metamorphoses) ، كذلك "الزراعيات" لفرجيل (3,25 FF) (Georgles) ، أن هذه الستارة كان من الواجب أن تزين بالأشكال ، انظر :

Simon (E.), The Ancient theatre ,translated by C.E.Vafopoulou Richardson ,London and Newyork (1982),p.37.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كنز البخيل- التوأمان" (من الأدب التمثيلى اللاتينى)، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص٤٦.

- مسرحية "التوأمان مينايخموس" Menaechmus
- مسرحية "وعاء الذهب" Aulularia
- مسرحية "الأختان باكخيس" Bacchides
- مسرحية "الحبل" Rudens
- مسرحية "الأسيران" Captivi
- مسرحية "أمفيتريو" Amphitruo

لما كان من العسير فى الأعمال الأدبية فصل المبدع عن سلفه ، كـــان لزامـــاً علينـــا محاولة الوقوف على مواطن الأصالة والتقليد فى المسرح البلاوتى بمقارنته بالمصادر اليونانية التى استقى منها معظم مسرحياته واقتبس عنها جل أفكاره .

فمن المعروف أن دين الرومان للإغريق قد بلغ أقصاه فى مجالى الأدب والفن ، وأدنـــاه فـــى مجال العلوم مثل الرياضيات والجغرافيا والطب ، وزاد هذا الأثر للحضارة الإغريقية فى فـترة الجمهورية الرومانية ، بحيث يدفع ذلك البعض إلى القول بأنه لو أن اليونـــان حـــافظت علـــى استقلالها لتأغرقت روما حتى ولو تم ذلك ببطء[1].

مما جعل هوراتيوس يقول فى كتابه "فن الشعر" (Ars Poetica) (بيت ٢٨٥) "إن شعراءنا لـــم يتركوا شيئاً لم يعالجوه" ثم يؤكد ذلك فى الأبيات (٢٦٨ – ٢٦٩):

Vitavi denique culpam,
non laudem merui , vos exemplaria Graeca
nocturna versate manu , versate diurna .

أخيراً قد تجنبت اللوم ، وإن كنت لا أستحق الثناء ،
انكبوا على النماذج اليونانية ليلاً ، انكبوا عليها نهاراً.

إن الفعل (versare) الذى استخدمه هوراتيوس فى هذه الأبيات يشير إلى أن النماذج اليونانيـــة جديرة بالثناء ومن الواجب احتذاؤها ، بينما نجد فى الأفعال البلاوتية الفعـــل (vortere) مـــن نفس الجذر يشير إلى تحويل شيء مبتذل إلى شيء نفيس أو بمعنى آخر تحويل رغوة المعـــادن الأثينية إلى الذهب الرومانى ، وقد اعتاد بلاوتوس استخدام هذا الفعل عنـــد وصـــف أسـلوبه الفنى المركب كما فى مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (بيت ١٩):

Philemo scripsit :Plautus vortit barbare .

لقد كتبها فيليمون: حولها بلاوتوس إلى لغة أجنبية.

ونتيجة لهذا التأثير يقول سيجال (Segal) إننا نستطيع أن نطلق على كوميديا بلاوتوس العبـــارة "يونانية – أوسكانية –إتروسكية –لاتينية" (Graeco - Osco - Etrusco - Latin) وقد وضـــع سيجال الأصل اللاتينى فى النهاية كتتويج للأصالة البلاوتية[2].

كما كان أمام كتاب المسرح الرومانى – الذين اقتبسوا مسرحياتهم عن اليونـــان – طريقـــان ، الأول: أن يجعلوا مسرحياتهم مناسبة للحياة الرومانية فيغيروا المنظـــر والعـــادات والأســـماء والملابس وغيرها كى يصبغوا رواياتهم بالصبغة الرومانية ، والثانى: أن يحتفظـــوا بالحبكـــة

---

[1] إبراهيم نصحى ، تاريخ الرومان ، الجزء الثانى ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية (١٩٨٨) ، ص٧٦٠.
CF.Rose (H.J).Outlines of classical iterature, for students of English.London (1959),p.137.

[2] Segal (E.).Roman laughter,the comedy of Plautus,Cambridge (1968),pp.6-7.
وعن استخدام الفعل (vortere) "يحول–يستبدل" عند بلاوتوس ، انظر:
Fraenkel (E.).Plautinisches im Plautus .Berlin (1922),p.7.

اليونانية والعادات والأماكن والحياة والشخصيات كما رسمها الكاتب اليونانى ، وقد حظرت الرقابة على المسرح التطرق إلى مجال السياسة فى كتابة المسرحية وعدم التعرض للأشخاص ، مما جعل كاتباً مثل بلاوتوس يختار الطريق الثانى لأنه آمن من الأول ثم أضاف إلى هذه الاقتباسات العديد من العناصر الرومانية ، وبذلك يكون بلاوتوس ومعاصروه قد حلوا هذه المشكلة بوضع مسرحياتهم فى بلاد اليونان ، بلاد اليونان الخيالية التى نجد فيها أناساً يتحدثون اللاتينية بالإضافة إلى بعض الإشارات التى تخص العادات والنظم الرومانية وهى بالتحديد إشارات عن قرب إلى الأحداث الرومانية المعاصرة ، لكن فى حالة حدوث أى تهديد أو سخط من قبل الجمهور فإننا نجد الشخصيات تتقهقر دائماً للدفاع عن أوضاعها اليونانية ، قائلين ضمنياً على نحو واضح "يا قوم ، تذكروا ، إننا مواطنون يونانيون ونستطيع أن ننفرد بهذه العادة"[1] . خاصةً بعد أن أصبح المترددون على المسرح فى زمن بلاوتوس يشعرون بجو غريب عليهم من العربدة الموغلة والإفراط فى الفجور الذى يوصف أو يعرض على خشبة المسرح ، فكان التمتع على هذا النحو يعنى أن المرء يعيش على نهج يونانى (Pergraecari)[2]. لأن الرومان كانوا يأنفون من السخرية بأنفسهم ويلذ لهم أن يتمتعوا بالسخرية من غيرهم وكانوا فخورين بأنفسهم وعاداتهم وتقاليدهم . مما جعل بلاوتوس ينسب الضعف الأخلاقى إلى غيرهم .

لقد توصل الدارسون إلى أن مسرحيات بلاوتوس تحتوى على العديد من الإشارات الرومانية والتوريات اللاتينية ، التى من الصعب أن تكون مشتقة من النماذج اليونانية ، بل تنسب إلى الأصالة الرومانية ، مما جعلها تختلف عن مسرحيات ترنتيوس الذى تمسك باتباعه للنماذج اليونانية والاقتباس منها بإخلاص . وخير دليل على ذلك تلك الإشارة التى وردت عند ترنتيوس فى مسرحية "أندريا" (Andria) (أبيات ١٥ – ٢١) إلى إهمال نايفيوس وبلاوتوس وإنيوس للأصول الإغريقية التى اقتبسوا منها ، مما يدل على أنهم كانوا يتعاملون بحرية كبيرة مع تلك النماذج اليونانية[3].

لذلك يرى كونت (Conte) أن التعامل مع الأصول الإغريقية بحرية كبيرة قد انعكس على العمل الدرامى ككل ، حيث كان بلاوتوس يميل إلى إهمال متانة العمل الدرامى ، مما جعل النقاد ينسبون إلى الكوميديا البلاوتية نقص عنصر التواصل الدرامى ، لأن بلاوتوس قد تخلى

---

(١) Luce (J.T).Ancient writers,Greece and Rome, Newyork (1981),p.503.

(٢) دف (ج.و)، تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د.محمد سليم سالم ، مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص٢٣٢-٢٣٣ .

(٣) Lowe (J.B.L).Aspects of originality in the Asinaria, CQ 42 (1992),P.152.

عن العديد من مميزات أصوله اليونانية الجيدة من أجل تحقيق ذاته فى مسرحياته وإبراز العنصر الرومانى[١].

فقد غير بلاوتوس معالم القطعة اليونانية التى اقتبس منها ، وأكمل مسرحيته بأسلوب مختلف عن البناء الدرامى للمسرحية اليونانية ، حيث إنه كان يزخرف كل مشهد على انفراد مما أحدث ضرراً فى المسرحية ككل ، فقد كان بلاوتوس يهدف من إعادة صياغة نماذجه اليونانية إلى تقديم الأغنية والرقص واستبدال الحوار الصريح الموجود فى الأصل اليونانى بالاستعارات المزخرفة والإشارات الأسطورية[٢].

فقد اتخذت الكوميديا الرومانية من الكوميديا اليونانية الحديثة نموذجاً لها وأخذت منها أكثر مما أخذت من الكوميديا القديمة ، وربما يرجع ذلك إلى القرب الزمنى بين الكوميديا الحديثة والكوميديا الرومانية ، وإلى أن روما فى القرن الثانى ق.م كانت تمر بمرحلة تطور مشابهة لتلك التى كانت تمر بها أثينا فى القرن الرابع ق.م ونحن نعرف أن بلاوتوس وترنتيوس قد حاكا الكوميديا الإغريقية الحديثة وخاصة أعمال ماناندروس ، فنجد ترنتيوس نفسه لا ينكر تأثره بمن سبقوه من شعراء الكوميديا الحديثة حين يقول فى مسرحية "الخصى" (أبيات ٤٠ ـ ٤٣)[٣]:

Denique ,
nullumst iam dictum quod non sit dictum prius ,
qua re aequomst vos cognoscere atque ignoscere ,
quae veteres factitarunt si faciunt novi .

أخيراً ، لا شىء مما قيل الآن إلا وقد قيل من قبل ، لذا فمن العدل أن تعرفوا (الحقيقة) وتلتمسوا العذر ، إن عَرَضَ (الشعراء) المحدثون ما اعتاد على تقديمه الأقدمون.

وعلى الرغم من تأثر بلاوتوس بجزء من مهارة ماناندروس إلا أنه يوجد اختلاف كبير بينهما، فعندما أخذ بلاوتوس من حبكاته كان يدرك أن ماناندروس يتميز بالحساسية والدقة فى أسلوب كتابته ومع ذلك قام بمعالجتها بطريقته الخاصة لكى يلبى حاجة جمهوره الذى كان يسعى وراء الفكاهة وقد ساعدتهم موهبة بلاوتوس فى الحصول على ما يريدونه[٤].

وهناك إبجرامة نظمها يوليوس قيصر ، وكان قد وصف فيها ترنتيوس بأنه نصف ماناندروس "o dimidiate Menander" لأنه تنقصه القدرة على الإضحاك ، أما بلاوتوس فهو نصف

---

(١) Conte (G.B).Latin Literature,London (1994),pp.58-59.

(٢) Segal (E.), op.cit ,p.4.

(٣) سيد صادق ، عناصر التجديد فى شخصية الأشيب العاشق (Senex amator) فى كوميديا بلاوتوس ، مجلة كلية الآداب المجلد(٥٩) العدد(٢) ، الإنسانيات والعلوم الإجتماعية ، جامعة القاهرة (١٩٩٩) ، ص٢٢٧.

(٤) Grant (M.), Roman Literature , Cambridge (1954),pp.21-22.

مناندروس الآخر لأنه ينقصه الصقل والنقاء ولكن لديه القدرة على الإضحاك ، وإن صح التعبير فلربما لو اجتمع إهمال بلاوتوس وحيويته من ناحية مع صقل ترنتيوس ووعيه لفنه من ناحية أخرى لتوافر للرومان مناندروس جديد[١] .

فإذا كان بلاوتوس لم يستطع أن يتخلص تماماً من قيود أصوله الإغريقية ليشعرنا بأصالته التامة كشاعر كوميدى مبدع فقد كان يكشف بين الحين والآخر عن عناصر جديدة من التجديدات والإضافات الذاتية التى تؤكد موهبته ، وهى إضافات فى مجال اللغة وأوزان الشعر والإشارات إلى مظاهر الحياة اليومية . لذلك فإن القصة التى تجمع بين ما هو يونانى ورومانى والتى يحذف أو يضاف إليها أشياء تفقد جزءاً من وحدتها ومن حبكتها المسرحية . أمثال هذه الأشياء دعت ترنتيوس لأن يصفه بالإهمال (neglegentia)[٢]، ولكن يبدو أن هذا الإهمال يعد أحد جوانب أصالته ، حيث إن بلاوتوس كان يعى ما يتطلبه جمهوره الذى كان معظمه على قدر محدود من الثقافة والتحضر ويعى كيف يجتذب النظارة إلى المسرح لكى يستمتعوا بمناظر الحياة اليونانية ، وبالتالى فإنهم ليسوا بحاجة إلى الاستمتاع بوحدة الموضوع ولا بدقة الفكرة ولا بصقل اللغة ، ولكنهم كانوا يستمتعون بالخداع والعربدة والمباراة فى القذف والتورية والأمثال والموسيقى التى تصاحبها الحركات ، فلقد كان هدف بلاوتوس الرئيسى هو التأثير الكوميدى[٣].

ويشير دف (Duff) إلى أن بلاوتوس لم يكن مجرد مترجم مستعبد لهذه الأصول وأمثالها ، ولكنه كان يستخدمها فى حرية مطلقة ، حيث إنه أضاف إليها جواً من الحيوية والفكاهة ، فأصالة بلاوتوس لم تكن فى موضوع القصة وإنما فى طريقة معالجتها [٤].

وإذا ما تطرقنا إلى المقارنة بين الكوميديا البلاوتية والأصول الإغريقية التى اقتبس منها بلاوتوس مسرحياته فإننا نعول فى ذلك على آراء النقاد من جهة وبعض الشذرات المنشورة من هذه الأصول من جهة أخرى .

---

(١) Duckworth (G.E).the Nature of Roman Comedy.A study in popular Entertainment, Princeton (1952),p.386

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كنز البخيل–التوأمان" (من الأدب التمثيلى اللاتينى) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص٣٦.

(٣) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص٢٣٨.

CF.Ireland (S.).W.S.Anderson.Barbarian Play:Plautus' Roman Comedy, CR 45 (1995),pp.440-441.

(٤) المرجع نفسه ، ص٢٣١ وما بعدها.

ـ مسرحية "التوأمان مينايخموس" (١٩٤ق.م) :

يرى أثينايوس *(Athenaeus) أن الطباخين العبيد من المحتمل أنهم قد وُجدوا فقط فى مسرحيات بوسيديبوس (Poseidippus) ، وفى الوقت الذى لا نعرف فيه شيئاً مؤكداً عن الأصل اليونانى لمسرحية "التوأمان مينايخموس" يفاجئنا هارش (Harsh) بنسبة هذه المسرحية إلى بوسيديبوس معتمداً فى ذلك على أن الطباخ كيليندروس كان عبداً لأسرة العاهرة إروتيوم، ويضيف قائلاً أنه باستثناء التوسع فى المقطوعات الغنائية (Cantica) فإن الترجمة اللاتينية لمسرحية "التوأمان مينايخموس" تتبع الأصل اليونانى[1]. ومع ذلك توجد بعض الآراء الأخرى التى تقترح أن بلاوتوس قد اعتمد فى هذه المسرحية على أصل مناندرى[2].

ومن عناوين المسرحيات التى افترض بعض الباحثين أنها من المحتمل أن تكون أصلاً لمسرحية "التوأمان مينايخموس" : (Homoioi) و(Didymoi) ، لكن وبستر يشير إلى أن هذين العنوانين من الصعب أن يكونا متعلقين بمسرحيات أو كوميديات ، ويتفق (Stark) مع وبستر فى أن هذه العناوين لا تحتاج بالضرورة أن تكون أصلاً لكوميديات . ولكن مما هو جدير بالانتباه أن الشذرات القليلة الخاصة بالكوميديا اليونانية الوسطى والحديثة تعتبر خير مثال للأصل الذى أخذ عنه بلاوتوس مسرحيته[3]. ويشير وارنر (Warner) كما ورد عند سيجال ، فى بداية حديثه عن هذه المسرحية فى أول ترجمة إنجليزية لها عام (١٥٩٥) قائلاً: " لقد تجمعت السعادة والمتعة فى تلك الكوميديا ، وفى الوقت ذاته تقودنا إلى شاعر عظيم هو بلاوتوس ، وعلى الرغم من أن بها قليل من الضرر ، إلا أنها مليئة بالسرور." ويشير أيضاً إلى أن المسرحية كانت خالية من الشخصية اللاأخلاقية والعبد المخطط الماكر ـ وهما الشخصيتان اللتان تميزت بهما المسرحية البلاوتية ـ فى حين أنها تعتمد على سلسلة ممتدة من الغباء المفرط لهؤلاء الذين يخطئون فى عملية التمييز بين التوأمين ، مما جعل سيجال يؤكد أن مسرحية "التوأمان مينايخموس" ليست يونانية فى كل من الشكل والمضمون[4].

وتشير فانزام (E. Fantham) إلى أن بلاوتوس فى هذه المسرحية استطاع أن يحافظ على البناء الدرامى وجزءًا كبيرًا من المسرحية بدون تحريف ، لذلك تعتبر هذه المسرحية من أكثر مسرحيات بلاوتوس إقناعاً من حيث التناسق والتوازن الخاص ببناء المسرحية . كما أن

* هو أكثر الكتاب القدامى الذين حفظوا لنا شذرات كثيرة من الكوميديا المتوسطة فى كتاب "حديث المأدبة" الذى يحتوى على مجموعة كبيرة من الشذرات تحمل فى مضمونها وصف الطعام والشراب والتجهيزات للمأدبة.

(١) Harsh (PH),A Handbook of classical drama , London (1944),p.355.

(٢) Easterling (P.E) and Knox (B.M),The Cambridge history of classical literature,Greek drama,vol I,part 2, Cambridge (1989),p.161.

(٣) Ibid.,p.161.

(٤) Segal (E.),The Originality of Menaechmi, CR 41 (1991),p.48.

بلاوتوس قد امتنع بعض الشيء عن مزاولة مهامه المفضلة في الاستطراد أو الإضافات البلاوتية في أحاديث الشخصيات المفضلة له مثل الطفيلي والعبد ، لذلك لا يستطيع المعنيون بدراسة بلاوتوس القطع بأن مسرحية "التوأمان مينايخموس" تحتوى على أى تعديل فى الحبكة اليونانية[١].

ففى مقدمة هذه المسرحية يشير بلاوتوس إلى أن كتاب الكوميديا دائماً يصرحون بأن مكان الحدث يكون أثينا لكى يجعلوا المسرحية تظهر بشكل أوضح على أنها يونانية ، أما بلاوتوس نفسه هنا فلم ينقل المشهد أو مكان الحدث إلى أثينا ، بل يشير إلى أن هذا الموضوع يونانى ولكنه ليس أثينياً بل صقلياً (أبيات ١١ – ١٢):

Atque adeo hoc argumentum graecissat , tamen
non atticissat , verum sicilicissitat .

وفى الحقيقة إن هذا الموضوع تقليد للإغريقية ومع ذلك
ليس للأتيكية بل الصقلية .

والإشارة إلى صقلية ترجع إلى مكان الحدث نفسه وهو مدينة إبيدامنوس (Epidamnus)*[٢] وليس أدل على ذلك من أن الإشارات الجغرافية العديدة كانت إلى أماكن صقلية أكثر منها أثينية ، مثل تارنتم (Tarentum) (بيت ١١١٢) وسيراكوزا (Syracusa) (بيت ١٠٩٧) ، هذا إلى جانب العبارات التاريخية التى تقص علينا فيها العاهرة إروتيوم جزءاً من تاريخ صقلية (أبيات ٤٠٧-٤١١)[٣] .

وعلى المسرح البلاوتى توجد أحداث عديدة متشابهة ، حيث إن مشهد الزوج غير المخلص ومواجهته من قبل زوجته الغاضبة نجده فى مسرحيات "الحمير" (الفصل الخامس – المشهد الثانى) ، و "كاسينا" (الفصل الثالث – المشهد الثالث) ، و"التاجر" (الفصل الرابع – المشهد الثالث) ، ولكن الأقرب منهم إلى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (الفصل الرابع – المشهد الثانى) فى الحبكة والمعالجة هى نهاية مسرحية "الحمير" (الفصل الخامس – المشهد الثانى) ، حيث توجد تشابهات لفظية واضحة بين المسرحيتين[٤]:

---

(١) Fantham (E.),Act IV of the Menaechmi:Plautus and his original,CPH 63 (1968),p.175.

* هى مدينة من مدن مقدونيا التى تقع على البحر الإدرياتيكى .

(٢) Kamel (W.),The Menaechmi of Plautus:its peculiarity and origin,Bulletin of the faculty of Arts,Cairo uni 16 (1954),pp.139-140.

(٣) Ibid.,p.140.

(٤) Fantham (E.), op.cit ,p.177.

قارن أيضاً مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ٥٧٠) ومسرحية "الحمير" (بيت ٨٨١) ، ومسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٥٦٨ – ٥٦٩) ومسرحية "الحمير" (أبيات ٨٦٩ – ٨٧٠)، حيث نجد أن الصرامة والشدة فى التهديد هى سمة الزوجة فى مسرحية "الحمير" ، أما الزوجة فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" فلم تكن تعرف ماذا تفعل فى هذا الموقف.

Menaechmi, 562

Manufesto faxo iam opprimes ; sequere hac modo

الآن سوف أعمل بوضوح على أن تسحقيه ، اتبعينى من هذا الطريق

Asinaria, 876

Sequere hac me modo, iam faxo ipsum hominem manifesto opprimas .

اتبعينى من هذا الطريق ، سوف أعمل بوضوح على أن تسحقى الرجل نفسه.

ويؤكد معظم الدارسين أن مسرحية "الحمير" (٢٠٧ ق.م) بها الكثير من السمات اليونانية التى ترجع إلى الأصل اليونانى الذى أُخذت عنه. لذلك يمكننا رد العبارات التى وردت فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" والمتشابهة مع العبارات التى وردت فى مسرحية "الحمير" إلى أصولها اليونانية . وكذلك العبارات التى توضح مساندة الطفيلى للزوجة وإنكار مينايخموس سرقة العباءة وأسئلة مينايخموس الزائفة من أجل التملق والمداهنة والابتعاد عن الهجوم العنيف من جهة زوجته فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٦٢٠ وما يليها) وترى (E.Fantham) أنها من المحتمل أن تكون قد ظهرت فى الأصل اليونانى وخاصة محاولات مينايخموس للتملق والمداهنة (أبيات ٦٢٦-٦٢٨)[1]:

MEN: Non edepol deliqui quicquam .
MAT: Em rursum nunc nugas agis .
MEN: Dic , mea uxor , quid tibi aegre est ?
PEN: Bellus blanditur tibi.
MEN: Potin ut mihi molestus ne sis ? num te appello?

مينايخموس: *بحق بوللكس ، لم أخطئ فى أى شيء.*

الزوجة: *أنت تعود الآن مرة أخرى إلى الهُراء.*

مينايخموس: قولي يا زوجتى ، ماذا يؤلمك؟

بينيكولوس: *إن الظريف يتملقك.*

مينايخموس: هل تستطيع ألا تكون مزعجاً لى؟ هل أتحدث معك؟

ولكن فى النهاية لم تجد فانزام مفراً من أن تصرح بأننا لا نستطيع أن نحدد مدى الزخرفة التى تمت للمسرحية اليونانية ولكننا نسلم بأنها زُودت ببعض المعالجات البلاوتية مثل المشهد الذى يحاول فيه مينايخموس أن يدعم موقفه على الرغم من أنه هو نفسه الذى سرق العباءة (أبيات ٦٠٧ ، ٦١١ ، ٦١٦) وكذلك التلاعب بالألفاظ والتورية فى كلمات الطفيلى (أبيات ٦٠٩ - ٦١٠ ، ٦١٧- ٦١٩) و(أبيات ٦٤٥ - ٦٤٧ ، ٦٥١ - ٦٥٤) ، وأيضاً موقف اللامبالاة الذى تأخذه الزوجة فى حديثها مع زوجها حيث إنها تعتقد أن كل ما يقوله هُراء حتى تصل إلى ما تهدف إليه[2].

---

(١) Fantham (E.), op.cit ,p.177.

(٢) Ibid.,p.182.

ــ مسرحية "وعاء الذهب" (١٩١ ق.م) :

يفترض هارش أن ماندروس هو مؤلف أصل مسرحية "وعاء الذهب" ويؤيد رأيه بأن شخصية البائس كانت نموذجاً مفضلاً لدى ماندروس التى تظهر فى مسرحية "المحكَّمون" (Epitrepontes) فى شخصية سميكرينيس (Smikrines) وفى شخصية كنيمون (Knemon) فى مسرحية "الفظ" (Dyskolos)[١] . ويتفق أرنوت (Arnott) فى الرأى مع هارش بأن ماندروس يعتبر هو مؤلف الأصل اليونانى الذى أخذ منه بلاوتوس مسرحية "وعاء الذهب" وقد أشار بأن ماندروس كان قد تأثر بمسرحية (Lebes) "المرجل" لأليكسيس التى كان يظن فى البداية أنها أصل مسرحية "وعاء الذهب"[٢].

ومما يرجح نسبة هذه المسرحية إلى ماندروس ، وجود سطر من مسرحية ماندرية غير معروفة له تقليد فى مسرحية "وعاء الذهب":

δεδιὼς μη' τι τῶν ἔνδον ὁ καπνὸς οἴχοιτο φέρων.

خوفاً من أن يتصاعد دخان من الداخل على المارة

تقابل هذه الشذرة (بيت ٣٠١) فى مسرحية "وعاء الذهب":

de suo tigillo fumus si qua exit foras.[٣]

إذا صعد دخان من سقف منزله إلى الخارج.

كما يشير وبستر إلى أن أصل مسرحية "وعاء الذهب" لابد أن يكون مسرحية ذات شخصية فردية مثل "فتاة جزيرة ساموس" ، و "الفظ" ، و" الأخوان I" مما دفع بلاوتوس إلى الاهتمام بمسرحية "المتشكك" (Apistos) ووضعها نصب عينيه ، التى من المحتمل أن تكون أصلاً لمسرحية "وعاء الذهب"[٤] .

ومن جهة أخرى نزع بعض الدارسين إلى أن أصل مسرحية "وعاء الذهب" يرجع لمسرحيتى "الفظ" (Dyskolos) لماندروس و"الكنز" (Thesauros) لفيليمون ، وربما يرجع ذلك إلى موضوعهما الرئيسى الذى يدور حول الرجل الشكاك أيضاً[٥].

ففى مسرحية "المتشكك" حوار يشبه حوار يوكليو والشاب ليكونيديس (Lyconides) (أبيات ٧٣١ وما يليها) حيث كان هدف ماندروس من هذا الحوار خلق كوميديا سوء الفهم وهو نفس

---

(١) Harsh (PH.), op. Cit ,p.342.

(٢) Arnott (W.G),'Note on the parallels between Menander's Dyskolos and Plautus'Aulularia,Phoenix 18 (1964),PP.232-233.

(٣) Plautus (T.M),Amphitryon,the comedy of Asses, the pot of gold,the two Bacchides,the Captivi,translated by Paul Nixon,Cambridge (1950),p.VI.

(٤) Webster (T.B.L),Studies in Menander,Manchester (1950),p.58.

(٥) Ibid.,p.121.

الهدف الذى سعى وراءه بلَاوتوس أيضاً. كما أن الفصل الثانى عند مناندروس فى مسرحية "المتشكك" يبدأ باقتراح الزواج وينتهى برحيل والد الفتاة المتشكك إلى السوق . وعند بلاوتوس أيضاً يبدأ الفصل الثانى بالحوار بين يونوميا (Eunomia) وميجادوروس (Megadorus) واقتراح الزواج ولكنه ينتهى بعودة يوكليو قادماً من السوق حاملاً لفة صغيرة وباقة من الزهور استعداداً لمراسم الزواج(١).

وفى مسرحية "وعاء الذهب" قام يوكليو بإخفاء قدر الذهب فى معبد إلهة الثقة و الأمانة (Fides)* (فى المسرحية اليونانية كان Shrine of Pistis) ثم بعد ذلك نقل القدر إلى الإله سيلفانوس (Silvanus)** (فى المسرحية اليونانية كان بستان الإله بان Grove of pan) لأنه عزم على أن يثق فيه أكثر من إلهة الأمانة. وبالتالى فإن الحدث كان نموذجاً لما كان موجوداً بالفعل فى مسرحية "المتشكك" ، ولكن بلاوتوس قد أعاد صياغة هذا الحدث بإضافة بعض العناصر الرومانية الأصيلة (٢).

وبالنسبة لظهور الشاب ليكونيديس فى الفصلين الرابع والخامس فى مسرحية "وعاء الذهب" فإن بعض المعلقين يرون أن دخوله مع يونوميا لا نستطيع أن نعتبره الظهور الأول له (بيت ٦٨٢) والدليل على ذلك أن ليكونيديس نفسه يتعجب من عدم وجود عبده ستروبيلوس الذى أمره من قبل بأن ينتظره كما هو واضح فى (بيت ٦٩٦) ، إلا أن بلاوتوس قد أدخل سطرين ضروريين لتطور الحدث لكى يذكر الجمهور باقتراب موعد ظهور الشاب ليكونيديس (أبيات ٦٠٣-٦٠٤)(٣):

Nunc erus meus amat filiam huius Euclionis pauperis ,
eam ero nunc renuntiatum est nuptum huic Megadoro dari.

---

(١) Webster (T.B.L), op.cit ,pp.42,124.

يشير وبستر إلى أن المبالغة فى دخول وخروج والد الفتاة فى مسرحية "المتشكك" (أبيات ٢٠٣،٢٤٣) يوجد لها تشابهات فى ثلاثة مشاهد كوميدية فى مسرحيات مناندرية أخرى ، "الفتاة حليقة الشعر" (أبيات ١٠٨-١٢٠) ، و"فتاة جزيرة ساموس" (أبيات ٢٠٣،٢١٧) و (أبيات ٣١٨ ، ٣٣٦) من المسرحية ذاتها.

* ربة الأمانة والثقة ، وكان معبدها الذى يقوم فوق تل البلاتين هو المكان الذى يجتمع فيه السيناتو والذى تودع فيه الوثائق الوطنية، وقد ظهر فيه أيضاً كتاب الطقوس الرسمية الخاص بالذبائح التى تقدّم إليها.

** هو إله الغابات ، ثم أصبح أيضاً إله الزراعة وحارس الوطن وحامى الحدود.

(٢) Ibid.,p.126.

وعن الازدواجية عند مناندروس وترنتيوس ،انظر:

Duckworth (G.E), op.cit ,pp.188-189.

(٣) Ibid.,p.121.

يشير أندرسون (Anderson) إلى أن الشاب سوستراتوس (Sostratos) فى مسرحية "الفظ" لمناندروس يظهر منذ بداية المسرحية ، مما يجعل مناندروس يتمكن من وصف حبه لابنة كنيمون بأسلوب مميز ، على عكس ما حدث فى مسرحية "وعاء الذهب" لبلاوتوس حيث نجد الشاب ليكونيديس لم يظهر إلا بعد تطور الأحداث ،انظر:

Anderson (W.S),Barbarian play: Plautus'Roman comedy,Toronto Buffalo London (1993),p.67.

الآن يحب سيدى ابنة هذا الفقير يوكليو ، وقد نما إلى علم سيدى
الآن بأن هذه الابنة (سوف) تُمنح زيجة من ميجادوروس هنا.

وبالنسبة لخبر الزواج نجد أن الشاب فى مسرحية "المتشكك" يعلم من خاله نفسه رغبته فى الزواج من ابنة الرجل المتشكك ، فى حين أن مشهد اقتراح الزواج فى مسرحية "وعاء الذهب" كان بين ميجادوروس ويونوميا ولم يكن الشاب طرفاً فيه ، حيث كان المشهد يسير على نهج يونانى . ثم بعد ذلك يعلم ليكونيدِس بهذا الخبر كما أخبرنا به العبد ستروبيلوس ، لكننا لم نعرف المصدر الذى علم منه لأن أول ظهور له يأتى فى المنظر السابع من الفصل الرابع[1].

ويشير وبستر إلى أن العبد ستروبيلوس فى علاقته مع سيده يشبه العبد "بارمينون" (Parmenon) فى مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" ، والعبد داؤس (Daos) فى مسرحية "الفتاة حليقة الشعر" لأن علاقة العبد بسيده الشاب فى مسرحية "المتشكك" كانت واضحة من بداية المشهد الأول عند مناندروس بينما عند بلاوتوس لم تظهر هذه العلاقة إلا ابتداءً من الفصل الرابع (أبيات ٦٠٣ وما يليها)[2] .

وحول عملية الاغتصاب التى وقعت فى مسرحية "وعاء الذهب" نجد الشاب خاريسيوس (Charisios) فى مسرحية "المحكِّمون" قد اغتصب الفتاة بامفيلى (Pamphile) فى جنح الظلام إبان بعض الاحتفالات وذلك دون أن يعرف أحدهما الآخر ، وبعد أن تضع بامفيلى المولود تخبرها المحظية هابروتونون (Habrotonon) بأن الشاب خاريسيوس هو والد الطفل حيث إنه قد ارتكب فى حقها "فعلة حمقاء" (ἀδίκημα) (انظر أبيات ٣٢٣ وما يليها) . فى حين أن الشاب ليكونيديس عند بلاوتوس قد اعتدى على عفاف ابنة يوكليو وهى تعرفه جيداً حيث نجده هو نفسه يصف فعلته بكلمات مثل (Facinus) فى (بيت٧٣٣) ، و(iniuria) فى (بيت ٧٩٤) وكلاهما يطابق فى المعنى كلمة (ἀδίκημα) "فعلة حمقاء" أو"فعلة ظالمة"[3].

Aulularia, 733

LYC: Quia istuc facinus , quod tuom
sollicitat animum , id ego feci et fateor .

ليكونيدس: *لأن تلك الفعلة الحمقاء تقلق بالك ،*
فإننى قد فعلت ذلك وأعترف(به).

وعن تأثير الخبر على والد الفتاة ، نجد أن مناندروس كان يحتاج لهذا المشهد رجل عجوز يتميز بالقوة والإثارة وسرعة الهيجان أكثر من اللين والهدوء مثل نيكيراتوس (Nikeratos)

---

(١) Webster (T.B.L), op.cit ,p.122.
(٢) Ibid.,p.123.
(٣) Ibid.,p.20.

فى مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" ، وباتايكوس (Pataikos) فـى مسرحية " الفتــاة حليقـة الشعر" . لكن بلاوتوس يقدم لهذا المشهد شخصية تميل إلى الهدوء والأناة فيما يسـمعه قبـل اتخاذ أى قرار أو رد فعل ، وهو ما يعتبر تجديداً بلاوتياً . لذلك نجد يوكليـو بعـد اعـتراف ليكونيديس بجريمته يكون فى حالة هدوء تام ويتلفظ بألفاظ تناسب موقفه ولم يهتز ولو للحظـة واحدة أمام اعتراف ليكونيديس بجريمته (أبيات ٨٠٠ – ٨٠١)[1]:

Ita mihi ad malum malae res plurimae se
adglutinant .
ibo intro , ut quid huius verum sit sciam .

هكذا فإن أشياء سيئة كثيرة جداً تؤدى بى إلى الشر.
سوف أذهب إلى الداخل ، كي أعرف ما هى حقيقة هذا .

لقد استعار بلاوتوس بعض الأفكار المناندرية التى تخدم هدفه الكوميدى وقام بتوظيفـها فـى مسرحية "وعاء الذهب" ، فهناك عبارة تقليدية مرحة حول الضحية التى سوف تُذبح فى حفـل الزواج فى مسرحية "الفظ" (بيت ٤٣٥) ، حيث أطلقها بلاوتوس على الذبيحـة التـى أرسـلها ميجادوروس إلى منزل يوكليو(بيت ٥٦٧)[2]:

EUCL: Tum tu idem optumumst
loces efferendum ; nam iam , credo , mortuost .

يوكليو: *عندئذ إنه من الأفضل أن تستأجر (من) يدفنوه هو نفسه،*
لأننى أعتقد أنه قد مات الآن.

وفى الحوار الذى يدور بين الطباخين والعبد بيثوديكوس (Pythodicus) حول شخصية البخيل يوكليو(أبيات ٢٩٦ – ٣٢٠) تتوالى فيه الفكاهات التى تطورت عن طريـق الاسـتطراد فـى عملية السؤال والجواب مما أدى إلى إثارة الضحك بالنسبة للمشاهدين ، ويمكن أن نطلق علـى هذا الحوار "التوسع البلاوتى" الذى يعد أحد ملامح الأصالة عند بلاوتوس[3] .

كما أشار (Kuiper) طبقاً لما ورد عند وبستر إلى أن الفصل الثالث (أبيات ٤٠٦–٥٨٥) مليـئ بالإضافات البلاوتية خاصةً بعد أن بدل بلاوتوس الكثير فـى بنـاء هـذا الفصـل ، ويؤكـد (Kuiper) أن (أبيات ٤١٥ – ٤٤٨) ، و(أبيات ٤٥١ – ٤٥٩) التى تشتمل على الحوار بيـن يوكليو والطباخ كونجريو تعتبر إضافات بلاوتية ويخص منـها (أبيـات ٤٥٦ – ٤٥٩) التـى تعتبر رومانية أصيلة ولا نزاع فيها[4]:

Aulularia, 456-457
CONG: Heus , senex , pro vapulando hercle ego abs te mercedem

---

(1) Skutsch (O.),Notes on Aulularia of Plautus, CR 50 (1936),P.214.

(2) عبد الله المسلمى ، مناندروس– ديسكولوس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٧٥) ، ص٨١.

(3) Maccary (W.T) and Willcock (M.M),Plautus,"Casina", Cambridge (1976),p.15.

(4) Webster (T.B.L), op. Cit .p.125.

petam .
coctum ego , non vapulatum , dudum conductus fui .

كونجريو: *مرحباً أيها العجوز ، إننى أطلب منك بحق هرقل تعويضاً عن الضرب.*

فقد كنت أؤجر فيما مضى من أجل الطبخ لا الضرب.

إننا ننسب هذه القسوة التي يعامل بها يوكليو الطباخين إلى "مرض الشك" المصاب به ، حيث إنه كان يظن أن الجميع يريدون سرقة القدر المملوءة بالذهب ، وقد ظهر ذلك منذ بداية المسرحية فى معاملته البذيئة للخادمة ستافيلا (Staphyla) (أبيات ٤٠ – ٤١):

Exi , inquam . age exi .exeundum hercle tibi hinc
est foras ,
circumspectatrix cum oculis emissiciis.

إننى أقول ، ارحلى . تحركي ارحلى ، بحق هرقل عليك بالرحيل من هنا

إلى الخارج ، أيتها الجاسوسة ذات العيون الفضولية.

إن هذه القسوة يتسم بها أيضاً كنيمون فى مسرحية "الفظ" حين يهدد الخادمة سيميخى (Simike) بعد أن أسقطت المجرفة والإبريق فى البئر بأنه سوف ينزلها فى البئر لكى تلتقطها بنفسها (أبيات ٥٨٨–٥٩٦) ، وفى كلتا الحالتين لدينا رجل عجوز فظ يستمتع بتعذيب الخادمة الوحيدة الموجودة فى منزله[١] . وإلى جانب هذه القسوة نجد لديهما استعداداً بالرفض لكل شيء ، ففى مسرحية "وعاء الذهب" نجد يوكليو يعلن (أبيات ٩٤ – ٩٧):

Tum aquam aufugisse dicito , si quis petet .
cultrum , securim , pistillum , mortarium ,
quae utenda vasa semper vicini rogant ,
fures venisse atque abstulisse dicito .

إذا سألك أى شخص عن الماء عندئذ قولى قد تسرب . وعن السكين

والفأس والمدقة والهاون ، (تلك) الأدوات المستخدمة التى يطلبها

الجيران دائماً ، أخبريهم أن اللصوص قد أتوا وسرقوها.

والاستعداد بالرفض نفسه موجود عند كنيمون فى مسرحية "الفظ" (أبيات ٥٠٥ – ٥٠٧) بالإضافة إلى (بيت ٦٤٢) الذى يرفض فيه حتى تقديم الماء ، وهى ظاهرة مشتركة بينهما[٢].

كما أن مقدمة مسرحية "وعاء الذهب " تشبه مقدمات مسرحيات ماناندروس التى نجد فيها الشخصية المقدسة هى التى تُلقى المقدمة . ففى مسرحية " الفظ " لمناندروس نجد أن (أبيات ٥ – ٨) التى يشير فيها الإله بان إلى منزل كنيمون والتعريف بشخصية ذلك الحاقد ، لها تقليد مباشر فى مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات ٢–٤) التى يشير فيها إله الأسرة إلى

---

(١) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit ,p.14.

(٢) عبد الله المسلمى ، المرجع السابق ، ص٨٦.

منزل يوكليو الذى عاش فيه سنوات عديدة ، ثم التعريف بشخصية ذلك الرجل شحيح النفس (أبيات ٩ – ١٢) .

وعند مقارنة الأبيات الافتتاحية لمسرحية " الفظ " (أبيات ٣٦ وما يليها) مع مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات ٢٣ وما يليها) ، نجد الإله بان يكافئ ابنة كنيمون على إخلاصها وولائها ، فيجعل الشاب الثرى سوستراتوس يهيم بها حباً (أبيات ٤٣ وما يليها) ، وكذلك إله الأسرة عند بلاوتوس يجعل يوكليو يجد الكنز حتى يسهل عليه زواج ابنته من الشاب الذى اعتدى عليها (أبيات ٢٥ وما يليها)[١] .

وفى نهاية المسرحيتين نجد تشابهاً فى خضوع كنيمون واستسلامه وكذلك استسلام يوكليو ، حيث ينهزم يوكليو أمام إخلاص ليكونيديس ، كما انهزم كنيمون أمام تضحية سوستراتوس ، وهى فكرة قد تكررت عند ماناندروس من قبل ، حيث إننا نجد فى مسرحية " الكادح " أو " العامل " (Labourer) ينهزم كليانتيس (Cleantes) أمام إقدام جورجياس .

ومما سبق يتضح لنا أن ماناندروس هو مؤلف الأصل اليونانى الذى أخذ منه بلاوتوس مسرحية " وعاء الذهب " ، أما عن الأصل اليونانى فنجد أنه من الصعب علينا أن نحدده بالضبط خاصة بعد فقدان النص الكامل لمسرحية " المتشكك " ، واختلاف حبكة مسرحية "وعاء الذهب " عن مسرحية " الفظ " لماناندروس .

---

(١) Skutsch (O.), op.cit ,p.213.

– مسرحية " الأختان باكخيس"(١٨٩ ق.م) :

إن الاكتشاف الحديث لمسرحية " المخادع مرتين " (Δὶς ἐξαπατῶν) لمناندروس ، الأصل الإغريقى لمسرحية " الأختان باكخيس " قد أصبح محط أنظار الدارسين المهتمين بهذه المسرحية وتحليل عناصرها اليونانية(١) . ولقد أظهرت الأبيات المكتشفة من مسرحية "المخادع مرتين " عند مقارنتها مع مسرحية " الأختان باكخيس " قدرة بلاوتوس على التحرر من نماذجه اليونانية التى اقتبس منها (٢). ولكن على الرغم من أن ليو(Leo) كما ورد عند لوى (Lowe) كان يشكك فى قدرة بلاوتوس على ابتكار حدث درامى إلا أنه كان يثنى بسخاء على عبقرية بلاوتوس فى مجالى اللغة والوزن ، وبالتالى كان يوجد فريقان ، أحدهما يرى أن أحداث مسرح بلاوتوس التى تطورت على نطاق واسع تعد بمثابة إبداع وابتكار خاص ببلاوتوس وحده ، وكان هدفهم من ذلك يكمن فى أن بلاوتوس قد أخذ مادته من الكوميديا اليونانية إلا أنه تعامل معها بحرية كبيرة ، أما الفريق الآخر فإنه كان ينظر إلى بلاوتوس على أنه مخلص لنماذجه اليونانية على الأقل من ناحية بناء المسرحية ، وبطبيعة الحال كان هذا الفريق يشمل الهلينستيين الذين انصب اهتمامهم الأول على الدراما الإغريقية(٣).

ونحن نميل فى الرأى إلى الفريق الأول ، لأن بلاوتوس فى الوقت الذى لم يبتعد فيه عن النص اليونانى عن طريق تقديم صورة عن الحياة اليونانية تتمثل فى عاداتهم وأخلاقهم وخصالهم ، نجده يصبغ رواياته بالصبغة الرومانية .

ويرى بعض النقاد أن مسرحيات المغامرة أو المكيدة تعتبر من مسرحيات مناندروس الهامة وأكثرها متعة ، حيث تعد مسرحية " المخادع مرتين " طرازاً لهذا النوع . وفى طبعة كوك للشذرات نجد أنها تحتوى على مائتين وسبع وأربعين من شذرات فيليمون ، ومائة وثمانية وثلاثين من ديفيلوس وأكثر من ألف ومائة شذرة من شذرات مناندروس ، ومن بين تلك الشذرات المناندرية التى يمكن مقارنتها مع الاقتباسات البلاوتية من مناندروس نجد الشذرة : (FR . 125 K)

ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνήσκει νεὸς.

الذى تحبه الآلهة يموت شاباً .

---

(١) Luce (J.T), op.cit ,p.509.

(٢) Gratwick (A.S),The 'True' Plautus ?CR 43 (1993),P.39.

وعن الاكتشاف البردى لمسرحية (Δὶς ἐξαπατῶν) ، انظر :

Arnott (W.G),"Viktor Poschl:Die neuen Menander, papyri unde die originalitat des Plautus,CR 25 (1975),P.314.

(٣) Lowe (J.C.B), op.cit ,pp.153-154.

يقابلها عند بلاوتوس فى مسرحية " الأختان باكخيس " (أبيات ٨١٦ – ٨١٧) :

quem di diligunt ,
adulescens moritur , dum valet sentit sapit [1].

الذى تحبه الآلهة يموت شاباً وهو معافى فى بدنه ويرى ويدرك .

حيث يصرح أندرسون بأن جذور هذه الأبيات ترجع إلى ماندروس[٢]. بينما يشير(Ritschl) كما ورد عند روز (Rose) إلى أن بلاوتوس قد أخذ فكرة خداع خريسالوس لسيده نيكوبولوس مرتين من عنوان المسرحية اليونانية " المخادع مرتين " ، ولكنه أضاف خداعاً ثالثاً من ابتكاره هو نفسه[٣] . وعلى الرغم من ذلك فإننا لا نمتلك دليلاً يؤكد أن بلاوتوس قد غير فى حبكة الأصل اليونانى الذى اقتبس منه مسرحية " الأختان باكخيس" ، لكننا فى الوقت ذاته نؤكد بأن هناك أصالة بلاوتية واضحة فى زخرفة الأوزان الموجودة فى الأصل اليونانى [٤].

وقد ساعدت الشذرات المكتشفة فى رؤية تطور الحدث فى الأصل اليونانى ، ومعرفة إلى أى مدى كان تأثير ماندروس على بلاوتوس ، وكذلك مدى فاعلية المشاهد المناندرية التى بين أيدينا ، وكيف بدل بلاوتوس كثيراً فى هذه الفاعلية من أجل تحويل المسرحية اليونانية إلى أخرى لاتينية[٥] .

ففى البداية يرى أندرسون أن هناك احتمالية ضعيفة فى أن يكون بلاوتوس قد أشار إلى ماندروس فى برولوج مسرحية " الأختان باكخيس " المفقود ، والدليل على ذلك أن بلاوتوس غالباً يهمل الإشارة إلى الأصل اليونانى أو كاتبه فى مقدمات مسرحياته اللاتينية خاصة تلك المقتبسة من ماندروس . ونستنتج من ذلك أنه ربما كان بلاوتوس يهدف من عدم ذكر اسم ماندروس فى مسرحياته التأكيد على إبداعه وأصالته هو نفسه [٦].

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.26 ; Hunter (R.L),The new comedy of Greece and Rome, Cambridge (1985),p.139.

كما يشير وبستر إلى أن الشذرة المناندرية (67K) يقابلها عند بلاوتوس فى مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ٢٤٨–٢٥٠)،انظر : webster (T.B.L), op.cit ,p.58.

(٢) Anderson (W.S), op.cit ,p.116.

(٣) Rose (H.J),A Handbook of latin literature, from the earliest times to the death of St.Augustine,3rd edition,London (1954),p.45.

(٤) Harsh (PH.), op.cit ,p.345.

(٥) Goldberg (S.M),Act to Action in Plautus Bacchides,CPH 85 (1990),P.191.

(٦) Anderson (W.S), op.cit ,pp.31-31.

فى حين أننا نجد إشارات إلى الكتاب الآخرين أو الأصل اليونانى المأخوذة عنه المسرحية فى مقدمات مسرحياته الأخرى ، حيث تمدنا مقدمة مسرحية "القرطاجنى الصغير" (بيت ٥٣) بالعنوان اليونانى (καρχηδόνιος)(Karchedonius) وليس باسم المؤلف اليونانى. كما تشير مقدمة مسرحية "التاجر" (أبيات ٩–١٠) إلى أن فيليمون هو مؤلف الأصل اليونانى (ἔμποροs) (Emporos) الذى اقتبس منه بلاوتوس مسرحيته ، ومقدمة مسرحية "كاسينا" (أبيات ٣١–٣٣) تعلن أن مسرحية -(κληρούμενοι)

ولكى نفهم الأحداث جيداً فى المسرحيتين يجب أن نوضح ما بدلـــه بلاوتـــوس فـــى أســـماء الشخصيات اليونانية عند نقلها إلى مسرحيته اللاتينية ، حيث أصبح سوســـتراتوس المنـــاندرى عند بلاوتوس منيسيلوخوس (Mnesilochus) ، وموسخوس أصبح بيســـتوكليروس صديـــق منيسيلوخوس . أما العبد المناندرى سيروس (Syros) فقد تحول إلى خريسالوس ، ومع ذلـــك لم ينس بلاوتوس أن يشير فـــى مسرحية " الأختان باكخيس " إلى اسم العبد المناندرى الـــذى كان موجوداً فى الأصل اليونانى (أبيات ٦٤٩ – ٦٥٠) :

Non mihi isti placent Parmenones , Syri ,
qui duas aut tris minas auferunt eris .

بالنسبة لى فإن بارمينون وسيروس لم يسعدانى ، هذان

اللذان يسرقان اثنتين أو ثلاث مينات من سادتهم .

ويشير هنتر إلى أن هذين البيتين يحتويان على تهكم ساخر قد صنعه بلاوتـــوس كـــى يذكـــر الجمهور بأن العبد الذى أمامهم كان فى الأصل اليونانى يحمل اسم سيروس(١) . كما يضيـــف (O'bryhim) بأن بلاوتوس قد سمح لهؤلاء الذين يشاهدون مسرحية "الأختان باكخيس" بـــأن يستمتعوا بالإشارة إلى اسم العبد المناندرى الذى أصبح فى مسرحيته يحمل اسم خريســـالوس ، وفى الوقت ذاته أراد بلاوتوس أن يذكرهم بأصالته فى تغيير أسماء الشخصيات(٢).

أما الفتاة من إفيسوس فقد كانت لها أخت توأم عاهرة تعمل فى أثينا وكانت تحمل نفس الاســـم أيضاً طبقاً لما ورد عند بلاوتوس فى مسرحية "الأختان باكخيس" ، فى حين أننا لانعلـــم شـــيئاً عن الأسماء التى أطلقها مناندروس على الأختين .

وفى مسرحية " المخادع مرتين " تبدأ التعقيدات عندما يتحدث مربى موســـخوس عـــن قصـــة الحب التى وقع فيها الشاب مع العاهرة ، ولكن سوستراتوس يثور غاضباً معتقداً أن صديقه قـــد خدعه واستحوذ على العاهرة لنفسه ، ثم بعد ذلـــك يطلـــب والـــد موســـخوس مـــن الشـــاب

-(Kleroumenoe) لديفيلوس هى أصل مسرحية "كاسينا" التى يعتبر عنوانها ترجمة لاتينية مباشرة للعنوان اليونانى . ومقدمة مسرحية "ثلاث قطع من العملة" (أبيات ١٨–١٩) تشير إلى أن مسرحية (θησαυρὸς) "الكنز" للكاتب فيليمون هى الأصل الـذى اقتبس منه بلاوتوس مسرحية (Trinummus) ، انظر:

Leo (F.),Plautinische forschungen,zur kpitik und Geschichte komodie,2nd edition,Berlin (1912),p.119;Duff (J.W),A Litterary History of Rome from the Origins to the Close of the Golden Age,London (1953),pp.123-124.

وعن الأصل اليونانى لمسرحية "ستيخوس"(Stichus) واختلافه عن الأصل الذى أخذ منه ترنتيـــوس مســـرحية "الأخـــوان II " انظر :

Sandbach (F.H),The Comic Theatre of Greece and Rome ,New York (1977),p.87
Kenney(E.J),The Cambridge History of Classical, the Early Republic,vol II,part I,New York (1982),p.97;Fraenkel (E.), op.cit ,p.278 ;Webster (T.B.L), op.cit ,p.14o.

(١) Hunter (R.L), op.cit ,p.66.

(٢) O'Bryhim (S.),The Originality of Plautus' Casina, AJPH 110 (1989),p.83.
CF.Sandbach (F.H), op.cit ,p.128.

سوستراتوس أن يذهب إلى منزل العاهرة وينتشل صديقه الحميم موسخوس من بؤرة الفساد تلك[١]. وقد استغرق هذا الحديث المفعم بالحيوية بين الشخصيات الثلاثة (والد موسخوس – معلمه – سوستراتوس) (أبيات ١١ – ١٧) ومن المحتمل أيضاً أن تكون (أبيات ١ – ١٠) المفقودة تتعلق بهذا الحديث . ثم بعد ذلك يذهب الأب والمعلم ويتركا سوستراتوس وحيداً على المسرح لكى يلقى مونولوجاً حفظ لنا فى (أبيات ١٨ – ٣٠) وهو غاضب لما حدث له من جراء أفعال صديقه ، دون النظر إن كان موسخوس بفعلته تلك قد غرر بمعلمه وبشرف أسرته أم لا ، وهناك تشابهات عديدة بين هذا المونولوج ومونولوج منيسيلوخوس عند بلاوتوس (أبيات ٥٠٠ – ٥٢٥) [٢].

وقد اعتمد مناندروس فى معالجته لموقف سوستراتوس من موسخوس على التأثير العاطفى دون التعقل فى الأمور ، بينما كان الجمهور نفسه يعلم تماماً أن سوستراتوس مخطئ فى اتهامه لموسخوس ، ولكنهم على الرغم من ذلك كانوا يتعاطفون معه . وفى هذا المونولوج يقرر سوستراتوس إعادة الذهب إلى والده ، ثم يترك العاهرة تتملقه وتنصب حيلها عليه وهو مفلس بعد أن اقتنع بعدم إخلاصها وولائها له (أبيات ٢٥– ٢٦) :

ἡ δ' ὡ[ς κενὸν συ]μπεισάτω
ἔχοντα μηδ[εν. Πᾶν ἀποδώσω τ]ῶι πατρί
τὸ χ]ρυσίον.

عندئذ فلتقنعنى هى وأنا خالى (اليدين) لا أملك شيئاً
حيث إننى سوف أرد كل المال إلى والدى .

وهنا استطاع مناندروس أن يصنع مونولوجاً سريعاً ، لخص فيه عودة النقود إلى والد سوستراتوس ، وكذلك تبرئة العبد من الحيلة التى نسجها ، ووصف الفتاة بأنها نموذج للعاهرة السيئة المادية [٣].

وقد اقتبس بلاوتوس هذه الأبيات من مناندروس ، حيث نجد الشاب منيسيلوخوس عنده يهدد بأن الفتاة سوف تلقى منه عقاباً يجعلها تقاسى (أبيات ٥٠٣ – ٥٠٥) لأنه سوف ينتقم منها

---

(١) Sandbach (F.H), op.cit ,p.128.

(٢) Anderson (W.S), op.cit ,pp.10 -11.

(٣) Ibid.,p.11.

كما يتكرر مضمون هذه الأبيات التى يتوعد فيها سوستراتوس العاهرة وهو خاوى اليدين بعد أن أعاد النقود لوالده ، حيث نجده يصرح فى (أبيات ٩١-٩٢):

ΣΩ: κα]ι μ]ήν δο]κῶ μοι τήν καλήν τε κἀγαθὴν
ἰδεῖν ἐρωμένην ἂν ηδ[έ]ως κενος.

سوستراتوس: وبالفعل يطيب لى أن أرى الآن بسعادة المحبوبة الجميلة والنبيلة
وأنا خالى (اليدين).

ويقابل هذه الأبيات عند بلاوتوس فى مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ٥٣٠ – ٥٣١) ، انظر:

Sandbach (F.A), op.cit ,p.130.

بكافة الوسائل (بيت ٥٠٨) ، ولكنه لم يمتلك القدرة على تكملة خطته التى يعدها للانتقام من الفتاة لأنه لا يزال يحبها ، ويبدو هذا واضحاً فى استخدام بلاوتوس للفعل البارز " يحب " (amare) (بيت ٥١١) :

Amo hercle opinor , ut pote quod pro certo sciam .

بحق هرقل اعتقد أننى أحبها ، إذ أعرف أن هذا من الممكن حقاً .

ولكن فى النهاية يقرر أن يذهب إلى والده لكى يرد إليه المال قبل أن تنال منه ولو قدراً ضئيلاً(١) . وهنا صور لنا بلاوتوس الشاب منيسيلوخوس فى صورة العاشق الذى لا يستطيع أن يتمالك حواسه ، لذلك نجده غير مدرك للألفاظ التى يعبر عنها بسبب رومانسيته الحمقاء (أبيات ٥٠٩-٥١٠) :

Sed satine ego animum mente sincera gero ,
qui ad hunc modum haec hic quae futura fabulor ?

لكن هل أعلن شعورى بعقل صافٍ تماماً ،

أنا الذى أثرثر هنا بهذه الطريقة عن هذه الأشياء التى ستأتى ؟

فى حين أن مناندروس قد أظهر لنا سوستراتوس فى صورة الشاب صاحب القرار الحازم ، الذى يتخذ قرار إعادة النقود إلى والده بحزم دون أى تردد أو تحكم من قبل عاطفته الرومانسية ، لذلك يشير أندرسون إلى أن منيسيلوخوس عند بلاوتوس كان يمثل شخصية كاريكاتورية للحب المتردد غير الحاسم ، فهو ضحية للفكاهة البلاوتية (٢).

كما يرى ساندباتش (Sandbach) أن مناندروس قد سمح لنا أن نفهم من خلال مضمون كلمات سوستراتوس أنه لا يزال فى حالة انجذاب عاطفى للفتاة ، أما بلاوتوس فإنه يجعلها صريحة واضحة ، حيث نجد الشاب منيسيلوخوس بعد أن أشار إلى أنه سوف يحطم العاهرة ، عاد مرة أخرى لكى يشير إلى أنه يحبها (بيت ٥١١) ، وحتى القرار الذى اتخذه بشأن إعادة النقود إلى والده لم يكن ملائماً لما يدور بداخله من عواطف جياشة(٣) .

وفيما يتعلق بحديث الأب والابن فى مسرحية " المخادع مرتين " نجد أنه استمر من نهاية الفصل الثانى (أبيات ٥٢ – ٦٣) حتى بداية الفصل الثالث (أبيات ٨٩ – ٩٠) ، ثم بعد ذلك يغادر الأب إلى السوق لكى يسمح لسوستراتوس بإلقاء المونولوج . فقد كان المشهد بين الأب

---

(١) Anderson (W.S), op.cit ,p.12.

(٢) Ibid.,p.12.

كما يشير (Luce) إلى أن مونولوج سوستراتوس كان يتميز بالواقعية والجدية من حيث الإقناع النفسى ، لكن بلاوتوس أضاف إليه أسلوباً هزلياً عندما نقله إلى مسرحية "الأختان باكخيس" ، انظر :

Luce (J.T), op.cit ,p.501.

(٣) Sandbach (F.H), op.cit ,p.130.

والابن يتعلق بالمال ، والذى فضل ماناندروس أن يرده سوستراتوس إلى والده على خشبة المسرح . ولكن نجد بلاوتوس قد تخلص من هذا المشهد لأنه فضل أن يرد منيسيلوخوس المال إلى والده بعيداً عن خشبة المسرح ، حيث يجعل الشاب يذهب إلى بيت نيكوبولوس بعد نهاية المونولوج مباشرة (بيت ٥٢٥) ثم يعود آتياً من البيت وقد سلم النقود إلى والده (أبيات ٥٣٠ - ٥٣١) [١]:

Reddidi patri omne aurum , nunc ego illam me velim
convenire , postquam inanis sum .

لقد أعدت المال كله إلى والدى ، إننى أود الآن أن تقابلنى هذه العاهرة ، وأنا خالى (اليدين) .

ويرى ساندباتش أن بلاوتوس قد حذف المشهد بين الأب والابن لكى يعادل ويعوض مقدار توسعاته وامتداداته فى المشاهد الأخرى . وكذلك لأن الأب نيكوبولوس كان قد ذهب مبكراً إلى الفوروم فى نهاية الفصل الثانى (بيت ٣٤٨) ولم يعد بعد [٢].

ولكن من المفترض أن يكون الأب قد عاد من السوق إلى المنزل دون أن يراه الجمهور على خشبة المسرح ، لكى يتسلم النقود من ابنه منيسيلوخوس ، وخير دليل على عودته بالفعل ، ظهور الابن على المسرح وإعلانه خبر إعادته النقود إلى والده [٣].

إن إسقاط المواجهة بين الأب والابن تعتبر خير دليل على أن بلاوتوس قد أعاد صياغة الأبيات التى اقتبسها من مسرحية "المخادع مرتين" ، حيث إن هذا التغيير الذى أحدثه بلاوتوس هنا كان يتمثل فى الوحدة الدرامية وربما كان يهدف من هذا الإسقاط إلى إظهار براعته الفنية عن طريق حذف حدث كان يتوقعه الجمهور خلال المواجهة الصريحة بين الأب والابن[٤].

ولأنه لم يكن من المقبول ظاهرياً أن يعود منيسيلوخوس مباشرة بعد ذهابه إلى بيت والده لكى يرد إليه النقود ويفسر له الحيلة التى دبرها له العبد خريسالوس ، ولأن بلاوتوس لم يكن يمتلك كورس لكى يغطى الفواصل الزمنية ، لذلك نجده قد سمح بدخول الشاب بيستوكليروس (أبيات ٥٢٦-٥٢٩) ، التى يتحدث فيها بكلام غير مفهوم بعد أن أمرته باكخيس أن يبحث عن الشاب منيسيلوخوس [٥].

BACCHIDES,529

Ibo ut visam huc ad eum , si forte est domi .

سوف أذهب كى ألقى نظرة عليه هنا ، أملاً فى أن يكون بالمنزل.

---

(١) Goldberg (S.M), op.cit ,p.193 ; Hunter (R.L), op.cit ,p.17.

(٢) Sandbach (F.H), op.cit ,p.129.

(٣) Gratwick (A.S), op.cit ,p.39.

(٤) Anderson (W.S), op.cit ,p.24.

(٥) Sandbach (F.H), op.cit ,p.131.

فلقد كان الهدف من ظهور بيستوكليروس هـو تغطيـة الفـترة الزمنيـة مـا بيـن خـروج منيسيلوخوس وعودته مرة أخرى إلى المسرح ، حيث إن الكوميديا الرومانية توظف بالفعل ما نسميه أحياناً "الوصلة" أو "الجسر" (١).

ومما يدل على توسع بلاوتوس فى مشاهده ، نجد أنه كان من المفترض أن توجد نهاية للفصل عند (بيت ٥٢٥) كما فى الأصل المناندرى (بيت ٨٨) الذى يمثل نهاية الفصل الثانى ، تمـهيداً للمشهد الذى سوف يقابل فيه سوستراتوس صديقه موسخوس فى بداية الفصل الثالث وهو مـا جعله بلاوتوس يحدث فى فصل واحد (٢). وقـد نتج عن ذلـك أن مونولـوج منيسـيلوخوس (أبيات ٥٠٠ - ٥٢٥) يقابل حديثين لسوستراتوس فى مسرحية "المخادع مرتين" (أبيـات ٥٢ - ٦٣) ، (أبيات ٩١ - ١٠٢)(٣).

أما مـوسخوس عنـد مناندروس فيظهر بعد انتهاء مـونولوج سـوستراتوس الثـانى عنـد (بيت ١٠٣) ، ولكنه لم يثرثر بكلام غير مفهوم ولم يحتج إلى أوامر أو وصايا العـاهرة لكـى يبحث عن صديقه سوستراتوس مثلما فعل بيستوكليروس عند بلاوتوس . وبعد دخوله مباشـرة يقابل صديقه سوستراتوس ويحييه بشوق ولهفة (أبيات ١٠٢ - ١٠٣) (٤). ولكـن موسـخوس يلاحظ أن صديقه قد خيم عليه الحزن والاكتئاب والعبس وبالتالى فإن هـذه المشـاعر تعتـبر غريبة على لقاء صديقين لـم يتقابـلا منذ فترة طويلة وتوحى بأن هناك شيئاً ما قـد حـدث (أبيات ١٠٤-١٠٥)(٥):

Μος : Τί κατηφὴς καὶ σκυθρωπος, εἰπέ μοι;
καὶ βλέμμα τοῦ θ' ὑπόδακρυ.

موسخوس: قل لى ، لماذا (أنت) صامت وحزين ؟

---

(١) Goldberg (S.M), op.cit ,p.149.

يعتبر حديث المرأة العجوز ستيفانيوم (Stephanium) فى مسرحية "ستيخوس" (أبيات ٦٧٣-٦٨١) أيضاً خير مثال لمونولوج الوصلة.

(٢) Gratwick (A.S), op.cit ,p.39.

ففى مسرحية "المخادع مرتين" نجد أن النص مبتور بعد (بيت ٦٣) حتى (بيت ٨٨) ، حيث يفترض أندرسون أن هـذه الأبيـات المفقودة كانت تتضمن تكملة للحوار بين الأب والابن ، لأن الأب حتى (بيت ٦٣) لم يكن قد غادر المسرح ، وذهب إلى السوق بعد (بيت ٨٩) مباشرة . وبالتالى يصبح لدينا حوالى ثلاثون سطراً عبارة عن شذرات (أبيات ٦٤-٨٨) لم يتم نشرها أو إعلانها ، لكـن الدارسين افترضوا أن الأب فى هذه السطور كان يعبر عن مشاعره المختلطة حول استرداد النقود ونذالة العبد سيروس الذى خدعه بحيله البارعة ، انظر:

Anderson (W.S), op.cit ,p.22.

(٣) أحمد عتمان ، الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى ، الكويت العدد (١٤١) ، سلسـلة عـالم المعرفـة (١٩٨٩) ، ص٥٩.

(٤) CF.Also.Hunter (R.L), op.cit ,p.17.

Goldberg (S.M), op.cit ,p.196.

(٥) Anderson (W.S), op.cit ,p.13.

ولما هذه النظرة الباكية.

أما عن لقاء الصديقين عند بلاوتوس ، فبعد أن ألقى كل منهما مونولوج دخول لايتعدى أربعة أسطر يحدث الاقتراب الذى يُظهر مدى اختلاف مشاعر كل منهما ، حيث يشير بيستوكليروس إليه كصديق بينما منيسيلوخوس يشير إليه كعدو (بيت ٥٣٤):

PIST: Estne hic meus sodalis ?
MNES: Estne hic hostis , quem aspicio meus ?

بيستوكليروس: *أليس هذا صديقى ؟*

منيسيلوخوس: *أليس هذا الذى أنظر إليه عدوى؟*

ثم يتبع ذلك مجموعة من الاستعارات من جانب منيسيلوخوس للإشارة إلى خيانة صديقه له دون أن يفهمها بيستوكليروس مباشرة (أبيات ٥٤٠ وما يليها)[1] . حيث نجد منيسيلوخوس فى هذا الحوار الممتع يستغل ويستثمر الحديث الغامض لكى يربك بيستوكليروس ويقوده إلى التعرف على الحقيقة بنفسه (أبيات ٥٣٩ – ٥٥٩) ، وفى هذه الأبيات يظهر مدى الألم الشديد الذى يتألمه منيسيلوخوس والمرارة التى تنتابه من خلال حديثه الذى يكتنفه الغموض ، ولكن فى الحقيقة نجد أن بلاوتوس نفسه ومنيسيلوخوس والجمهور يستمتعون بذلك [2].

ويرى جولدبرج (Goldberg) أن المشهد الخاص بمقابلة الصديقين يعتبر بلاوتياً فى تفاصيله، حيث إن الشخصيتين يتعرف كل منهما على الآخر على بُعد فى البداية ، ثم يقتربان ويحيى كل منهما الآخر ، ولكن الدافع القوى للاقتراب قد جاء فى البداية من جانب بيستوكليروس . حيث توجد أمثلة مشابهة عديدة لهذا المشهد فى مسرحيات بلاوتية أخرى مثل "وعاء الذهب" (أبيات ٨١١ – ٨١٨) ، و"الحبل" (أبيات ٣٣١ – ٣٣٦) ، و"كوركوليو" (أبيات ٢١٦ – ٢٣٥) ، و"إبيديكوس" (أبيات ٥٣٤ – ٥٤٩) ، و"الفارسى" (أبيات ١٣ – ١٦)[3] .

فإذا كان بلاوتوس قد صور لنا غضب منيسيلوخوس بصورة مبالغ فيها لدرجة جعلته لايعرف تماماً من هو عدوه ؟ هل صديقه أم باكخيس (أبيات ٥٠٠ – ٥٠١):

MNES: Inimiciorem nunc utrum credam magis
sodalemne esse an Bacchidem , incertum admodumst .

منيسيلوخوس: *إننى أتسائل أيهما أعتقد الآن أنه أكثر عدوانية من الآخر*
هل الصديق أم باكخيس ، فهو أمر غير مؤكد تماماً.

---

(١) Goldberg (S.M), op..cit ,p.198

وعن الاستعارات التى وردت فى حديث منيسيلوخوس مع بيستوكليروس والتى أدت إلى استمتاع الجمهور بإخفاق بيستوكليروس المتكرر فى فهم عبارات منيسيلوخوس ، انظر:

Sandbach (F.H), op.cit ,p.133.

(٢) Anderson (W.S), op.cit ,p.20.

(٣) Goldberg (S.M), op.cit ,p.198.

فإن سوستراتوس عند مناندروس على الرغم من غضبه واستيائه مما حدث ، فإنه لم يظن بأن هناك عدواً داخل صديقه موسخوس ، كما نجده يلوم الفتاة لا صديقه (أبيات ٩٩ – ١٠٠)(١).

ويرى أرنوت أن بلاوتوس قد تعامل مع حالة الإحباط التى لازمت بيستوكليروس من جراء سلوك صديقه منيسيلوخوس بدافع درامى ، فى حين أن هذا لم يكن موجوداً فى الأصل المناندرى . ويضيف بأن بلاوتوس قد بالغ فى هذا المشهد ، وهذه المبالغة تمثل نوعاً من خاصية الأصالة البلاوتية(٢) .

ومن المعروف أن السبب فى حدوث سوء الفهم بين الصديقين يرجع إلى وجود فتاة أخرى شقيقة للعاهرة باكخيس (Bacchis) ، التى أطلق عليها بلاوتوس أيضاً نفس الاسم ، ولأن (الأبيات ١٠٨،١٠٩،١١٠) مفقودة من النص المناندرى فإننا من خلال النص البلاوتى نستنتج وجود فتاة أخرى شقيقة لفتاة سوستراتوس والتى أحبها موسخوس ، مما يدل على إخلاص الشاب لصديقه (٣) .

ولأننا لا نمتلك نهاية لمسرحية "المخادع مرتين" ، نجد أندرسون يؤكد بأن بلاوتوس قد بدل فى النهاية الأصلية لكى يكمل عملية إعادة صياغته الهزلية للمسرحية ككل . ويستند أندرسون فى رأيه على نظرية التشابه الجزئى والتناظر ، ولأن معظم مسرحيات مناندروس تؤكد دائماً على وحدة الأسرة وخاصة العلاقة بين الأب والابن ، فقد اعتمد أندرسون فى ذلك على أربعة مسرحيات مناندرية اقتبس منها الكاتب الكوميدى ترنتيوس ويظهر فيها الجدبة الأبوية ، وعدم وجود صراع بين أب وابنه على فتاة أو وقوع الآباء فى حب العاهرات وهو ما ظهر فى نهاية مسرحية "الأختان باكخيس" ، مما جعل أندرسون يؤكد بأن هذه النهاية من ابتكار بلاوتوس (٤).

كما أن الاختلاف بين مناندروس وبلاوتوس لم يكن فقط فى المبالغة فى فن الخطابة من جانب الشاعر الرومانى ، بل أيضاً نجد بلاوتوس قد قام بإعادة ترجمة الفكرة اليونانية الموجودة فى مسرحية "المخادع مرتين" ، على سبيل المثال فى (أبيات ٥٤٠ – ٥٤٢) نجده أعاد ترجمة الفكرة اليونانية القائمة على كلمة "العدالة" (Δίκη) فى كلمة رومانية واحدة هى الإخلاص والثقة (Fides) (٥).

---

(١) Sandbach (F.H), op.cit ,p.133.

(٢) Arnott (W.G),Viktor Poschl:Die neuen Menander-papyri unde die originalitat des Plautus, op.cit ,p.314.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.13.

(٤) Ibid.,p.23.

(٥) Owens (W.M),The third deception in Bacchides,Fides and Plautus'originality,AJPH 115 (1994),P.390.

ومما يدل على أصالة بلاوتوس وعدم تقيده بالأصول الإغريقية تقيداً تاماً هـو تـأثره بليفيوس أندرونيكوس ونايفيوس فى تنظيم مقطوعات غنائية متعددة الأوزان مما هـو أصـلاً مونولوجات إغريقية بالوزن الثلاثى ، حيث إن جميع مسـرحيات بلاوتـوس تتضمـن هـذه المقطوعات فيما عدا مسرحية "الجندى المغرور" التى ربما لم يجد الشاعر ممثلاً قديـراً يقـوم بها [1]. ففى مسرحية "الأختان باكخيس" توجد مقطوعتان غنائيتان هما من ابتكار بلاوتـوس ، لذلك يتم اعتبارهما إضافات بلاوتية (أبيات ٦٤٠ وما يليها) ، (أبيات ٩٢٥ وما يليها) [2].

إن المقارنة بين مسرحيتى "الأختان بـاكخيس" و "المخادع مرتين" أظهرت الأسـلوب الفنـى المختلف لكل مـن الكاتبين المسرحيين ، حيث إن بلاوتوس لـم يحاول أن يكون منـاندروس ، وبالطبع أصبح بلاوتوس الأصيل [3]، الـذى استطاع بمهارته إظهار براعة لم نعهدها من قبل فى إعادة صياغة اللغة المناندرية ، والنظم ، والشكل الدرامى[4].

وفى النهاية نستطيع القول إن بلاوتوس قد أدخل تغييرات على المسرحية اليونانية عند ترجمتـه إياها ولكن هذه التغييرات لم تؤثر فى البناء العام للمسرحية التى أخذ عنها ، فكل مـا كان يـهم بلاوتوس هو ترتيب المواقف المثيرة للضحك أكثر مما كان يهمه الموضوع أو الشخصية فـأخذ من الأصل اليونانى ما يحلو له ، وترك ما لا يرغب فيه .

---

(١) أحمد عتمان ، المرجع السابق ، ص٥٥.

(٢) Webster (T.B.L), op.cit ,p.131.

وعن أصالة المقطوعة الغنائية فى (أبيات ٩٢٥ وما يليها) ، انظر: Fraenkel (E.), op.cit ,pp.61-62.

(٣) Goldberg (S.M), op.cit ,p.201.

(٤) Anderson (W.S), op.cit ,pp.27-28.

ـ مسرحية "الحبل" (Rudens) (١٨٩ق.م):

على الرغم من أننا لا نعرف عنوان المسرحية التى أخذ منها بلاوتوس مادته الخاصة بمسرحية "الحبل" إلا أننا نعلم من الكاتب نفسه أن مؤلف الأصل اليونانى هو ديفيلوس (أبيات ٣١-٣٣):

Nunc , huc qua causa veni , argumentum eloquar .
primumdum huic esse nomen urbi Diphilus
Cyrenas voluit .

إننى قد أتيت إلى هنا الآن من أجل أن ألقى المقدمة .

ففى المقام الأول أراد ديفيلوس أن يكون لهذه المدينة اسم قورينى .

وقد أطلق بلاوتوس على هذه المسرحية اسم "الحبل" ، وعلى الرغم من ذلك فإننا لانستطيع أن نجزم بأصالته فى اختيار هذا الاسم نظراً لفقدان عنوان الأصل الإغريقى الذى أخذ منه مسرحيته [١]. ويرى بيير(Beare) أن العنوان اللاتينى (Rudens) تم اختياره بناء على المشهد الرئيسى الذى يصور الصراع العنيف بين تراخاليو (Trachalio) وجريبوس (Gripus) حول شد الحبل وامتلاك الصندوق [٢].

ومن خلال المقدمة التى يلقيها النجم السماوى أركتوروس (Arcturus) والتى أشار فيها إلى مؤلف الأصل اليونانى لهذه المسرحية ، نجد أن محتويات تلك المقدمة وأسلوبها البسيط خاصة فى الإعلان عن التبرئة الإلهية من الإثم والتى بفضلها يعتبر المرء صالحاً وجديراً بأن ينعم بالخلاص ، قد تذكرنا ببعض الملامح المميزة للبرولوج عند يوربيديس وهى نفس الملامح التى حرص ديفيلوس أيضاً على استخدامها بصفة منتظمة[٣] .

إن المنظر فى مسرحية "الحبل " يمثل كوخ أحد النبلاء الأثينيين وساحلاً قرب مدينة قورينى وهذا الوضع لم يكن متعلقاً ببلاوتوس بل بمؤلف الأصل اليونانى ، فى حين أن بلاوتوس قد أظهر لمساته فى معالجة العاصفة ونتائجها فى أسلوب أشبه بأسلوب التقرير الخاص بالطقس الجوى وبالتالى استطاع أن يجذب انتباهنا وعواطفنا إلى الفتاتين .

---

(١) Anderson (W.S), op.cit ,p.51 ; Rose (H.J),A Handbook of Latin Literature, op.cit ,p.53.

(٢) Beare (W.), op.cit ,p.64.

يقترح (Mackail) أنه من خلال سطور المقدمة التى يلقيها النجم السماوى أركتوروس(نجم سماوى لامع فى Bootes) (أبيات ٧١ – ٨٢) ، والتى تفسر قصة نجاة الفتاتين بعد أن اجتاحت السفينة عاصفة شديدة ، كان من الأجدر أن تسمى هذه المسرحية "العاصفة" (Tempestas) بدلا من "الحبل" (Rudens) ، انظر:

Mackail (J.W),Latin Literature,London (1965),p.20.

(٣) Harsh (PH.), op.cit ,p.366.

وفى هذه المعالجة نرى كيف قام بلاوتوس بالتوسع فى بعض العناصر التى وجدت فى الأصل اليونانى مما جعلها مفعمة بالحيوية بالإضافة إلى المقطوعة الغنائية التى تزيد من عمق الخيال(١). وبهذه الإضافات البلاوتية أصبحت مسرحية "الحبل" مليئة بالفكاهة والأسلوب البلاغى بصورة أكثر مما نجده فى الأصل اليونانى ، ولكننا لا يمكن أن ننكر حقيقة أن بلاوتوس قد اعتمد على أحداث المسرحية اليونانية التى اقتبس منها ، حيث إنه قد اعتمد كما فعل ديفيلوس من قبل على أربع قوى رئيسية لإنقاذ الفتاة بالايسترا (Palaestra) ، وتتمثل هذه القوى فى النجم أركتوروس الذى دمر السفينة التى كانت تحملها من قورينى إلى حياة الزنا فى صقلية ، وكاهنة معبد فينوس بتوليموكراتيا (Ptolemocratia) التى قدمت لها المساعدة ، وعشيقها بليسيديبوس (Plesidippus) الذى شرع فى محاكمة القواد نتيجة فسخ العقد الخاص ببيعها ، وأخيراً الأب دايمونيس (Daemones) الذى كان يعيش فى نفس المكان الذى غرقت فيه السفينة وقام بحماية الفتاة من القواد لابراكس وتعرف على أنها حرة المولد وإنها ابنته التى فقدها منذ فترة طويلة(٢) .

وفى هذه المسرحية توجد إشارة هزلية إلى مسرحية "الكمينى" ليوربيديس التى استخدمها بلاوتوس لكى يشير بها إلى الرياح العاصفة (بيت ٨٦):

Non ventus fuit , verum Alcumena Euripidi(٣) .

لم تكن ريحاً ، بل الكومينا يوربيديس .

ويرى فراينكل أن الريح التى وصفها سكيبارنيو بأنها قد أزاحت السقف كله من فوق البيت لم تكن ريحاً عادية بل هى نفس الريح التى ظهرت فى نهاية مسرحية(Ἀλκμηνη) ليوربيديس . ويعتبر بلاوتوس أفضل من ديفيلوس لأنه استطاع ربط هذه العبارة بمسرحية "أمفيتريو" (١٨٨ق.م)(٤) .

وتشير (Katalin) إلى أن هناك تشابهاً بين مسرحيتى "الحبل" و"الحقيبة" من حيث إن العاصفة قد لعبت دوراً كبيراً أيضاً فى مسرحية "الحقيبة" ، حيث أدت بدورها إلى فقد الحقيبة التى كان من المفترض أنها تحتوى على أدوات التعرف والتى تم العثور عليها بواسطة الصياد كاكيستوس (Cacistus) . وهذا الدور يشبه دور الصياد جريبوس الذى عثر على الصندوق

---

(١) Beare (W.),Plautus and his public,CR 42 (1928),P.109.

(٢) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit ,p.8.
CF.Also.Beacham (R.C).The Roman theatre and its audience,London (1995),p.35.

(٣) Westaway (M.A), The original element in Plautus,Cambridge (1917),p.55.

(٤) Fraenkel (E.), op.cit ,pp.68-69.
وعن النقاط الرئيسية التى اعتمد عليها بلاوتوس فى إظهار تلك العاصفة ، انظر:
Skutsch (O.),Plautus, Rudens 86,CR 17 (1967),P.11 ; Jocelyn (H.D),Plautus,Rudens 83-88,CR 15 (1966),p.148.

الذى توجد بداخله أدوات التعرف ، وهناك عبد آخر يدعى أسباسيوس (Aspasius) يتوافق دوره مع دور العبد تراخاليو ، ومن المدهش أننا نجد العبدين أسباسيوس وكاكيستوس قد تشاجرا حول الحقيبة مثلما فعل جريبوس وتراخاليو حول الصندوق [١]. فى حين أن مسرحية "الحقيبة " تخلو من أدوار كاهنة معبد فينوس وأمبيليسكا وسكيبارنيو ، ومسرحية "الحبل" لايوجد بها شخص يتوافق دوره مع دور دينيا (Dinia) الذى لعب دوراً بارزاً فى مسرحية الحقيبة[٢].

وفى الكوميديا الحديثة نجد أن الجوقة لم تأخذ دورها فى الحدث ، ومن ثم أهملت فى قائمة الشخصيات ، التى ربما كانت عبارة عن "مجموعة من الصيادين" (Piscatores) فى مسرحية ديفيلوس التى استخدمت كنموذج لمسرحية "الحبل" (انظر (أبيات ٢٩٠ وما يليها) من مسرحية "الحبل") ، وقد أشار بلاوتوس إلى حياة هؤلاء الصيادين وما يعانونه من أجل الحصول على الرزق ، خاصة التمرينات (Gymnastici) التى يقومون بها يومياً عن طريق السير مشياً من قورينى إلى البحر بحثاً عن القوت ، ومن المحتمل أن تكون هذه العبارة تقليداً لما ورد فى الأصل اليونانى (أبيات ٢٩٥-٢٩٦):

Cottidie ex urbe ad mare huc prodimus pabulatum:
pro exercitu gymnastico et palaestrico hoc habemus[٣] ;

يومياً نحمل المؤن من المدينة إلى البحر هنا :
ونواصل هذا من أجل التدريب الرياضى والمصارعة .

وفى مسرحية "الحبل" يمارس بلاوتوس مهامه المفضلة فى الاستطراد ، حيث يجعل الفصل الرابع يشغل حوالى أربعمائة سطر ، وهو ما يعد طويلاً بالمقارنة مع فصول مسرحيات ماناندروس الباقية لنا ، وإن كنا نفترض أن كوميديات ديفيلوس المنافسة لكوميديات مناندروس بها نسباً قريبة من هذا العدد ، فإنه لا يوجد فصل من فصوله قارب عدد هذا الفصل .

ويشير أندرسون إلى أن مشهد شد الحبل كان بدون شك موجوداً عند ديفيلوس ، لكن بلاوتوس قد أطال فيه عن طريق التوسيع والامتداد فى الحوار مما كان له كبير الأثر على عدد أبيات الفصل ككل من حيث الطول[٤].

ويظهر هذا الامتداد البلاوتى فى أغنية جريبوس التى يلقيها وهو يسحب الشبكة التى تحتوى على الصندوق (أبيات ٩٠٦ - ٩٣٧) ، حيث نجد أن هذه الأبيات مليئة بالجناس والسجع ،

---

(١) Der (K.),Vidularia:Outlines of Areconstruction,CQ 37 (1987),P.432.
(٢) Ibid.,p.433.
(٣) Grimal (P.),La literature et histoire,collection del'ecole Francaise de Rome,Rome (1986),p.358.
(٤) Anderson (W.S),.op.cit ,pp.51-52.

ومما يدل على أن هذه القطعة من ابتداع بلاوتوس أننا نجد جريبوس مثله مثل جميع العبيد البلاوتيين الذين نقابلهم فى مسرحياته ، حيث إنه عندما عثر على الصندوق فإن أول ما اهتدى تفكيره إليه هو الحصول على حريته ، الأمل الذى سعى وراءه جميع العبيد البلاوتيين [١].
وبعد انتهاء الأغنية يشترك تراخاليو فى الحدث ويلتقط طرف الحبل ، وهو ما يمثل نقطة بداية للنزاع الذى دار بين العبدين حول شد الحبل . ففى الأصل اليونانى لديفيلوس نجد أن العناصر الرئيسية للموقف الهزلى تتمثل فى أربع نقاط :

أ-نزاع العبدين حول ما يحتويه الصندوق ب-اللجوء إلى حكم أو وسيط يفصل بينهما

ج-اتصال المحكم نفسه بحبكة المسرحية والموضوع ، حيث إن هذا الاتصال لم يظهر إلا خلال عملية التحكيم . د-التحكيم يقود الحدث إلى مشهد التعرف .

وبالتالى يكون ديفيلوس قد نقل كل العناصر المميزة للحبكة التراجيدية ، والتى نقلها عنه بلاوتوس دون تغيير [٢].
ويرى أندرسون أنه من المحتمل أن يكون ديفيلوس قد تفحص مسرحية "المُحكَّمون" لمناندروس وعن طريقها استطاع أن يتوصل إلى نقطة التحول فى مسرحيته . وإن كان الوضع عند مناندروس يختلف قليلاً ، لأنه لم يربط بصفة مباشرة بين مشهد التحكيم ومشهد التعرف كما فعل ديفيلوس (حيث جعل مناندروس التحكيم فى الفصل الثانى والتعرف فى نهاية المسرحية) ، إلا أننا نجد هناك تشابهاً فى أحداث عرض القضية بين كلتا المسرحيتين[٣].
ومن قبيل الأصالة البلاوتية ، نجد بلاوتوس قد خصص أكثر من (٢٢٠ بيتاً) للشجار الممتع والمسلى بين العبدين ، و(٥٠ بيتاً) فقط لمشهد التعرف ، وبالتالى فإنه يكون قد انحرف عن التوازن العظيم لدراما ديفيلوس ، وهو ما يعد دليلاً واضحاً على الحرية التامة التى منحها بلاوتوس لنفسه عند تعامله مع الأصول اليونانية .
كما نجده أيضاً يضيف إلى مشهد التعرف شخصيتين أخريين بالإضافة إلى شخصيات ديفيلوس الذى تقيد بعدم استخدام أكثر من ثلاثة متحدثين فى المشهد الواحد ، فى حين أننا رأينا

---

(١) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit ,pp.16-17.

(٢) Anderson (W.S), op.cit ,p.49.

(٣) Ibid.,pp.49-50.

إن تشابه المنظر الذى يمثل شجاراً بين عبدين عند مناندروس فى مسرحية "المحكَّمون" وبلاوتوس فى مسرحية "الحبل" ، وكذلك عرض القضية حيث نجد المحكم سميكرينيس (دايمونيس) يحكم بين عبدين هما داؤس وسيروس (جريبوس وتراخاليو) فيما يتعلق بممتلكات طفل لقيط (صندوق) ؛ قد جعل بعض النقاد يحتملون أن بلاوتوس قد اقتبس هذا المنظر من الكاتب الكوميدى مناندروس ، انظر:

محمد حمدى إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، أدبيات ، الجيزة ،الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان (١٩٩٤)، ص٢٦١.

فى الكوميديا الرومانية كيف استطاع الكاتب المسرحى أن ينتفع بأكثر من ثلاثة متحدثين فى آن واحد (١).

وعندما يتقابل لابراكس وصديقه خارميديس (Charmides) فإنهما يتبادلان الشتائم فى سلسلة من الفكاهة البلاوتية (أبيات ٤٨٥ - ٥٥٨) حيث اعتمدت الفكاهة فى هذه الأبيات على الإلغاز بالرمز والتورية اللاتينية ، ويبدو أن هذا الجزء كان موجوداً عند ديفيلوس لكن بلاوتوس قام بالتوسع والتطويل فيه مما أضفى عليه طابع أصالته(٢).

ويشير لوى (Lowe) إلى أن العبدين توربااليو (Turbalio) وسباراكس (Sparax)-اللذين ظهرا فى مسرحية "الحبل" وكانا متميزين بالصرامة- لم يكن لهما أثر فى الأصل اليونانى ، لذلك فإنهما يعتبران إضافة بلاوتية وربما أنهما حلا محل سكيبارنيو فى بعض المشاهد . كما أنه يضيف بأن التفوهات الخاصة بنصح الفتاتين بالبقاء خلف المذبح تعتبر إضافة بلاوتية (أبيات ٨٧٨ وما يليها) ، فى حين أن الفتاتين فى هذا المشهد عند ديفيلوس لم تكونا على خشبة المسرح (٣):

Rudens, 878-879

Tu , mea Palaestra et Ampelisca , ibidem ilico
manete , dum ego huc redeo .

ياعزيزتى بالايسترا وأنت يا أمبليسكا ، امكثا فى نفس
المكان فوراً ، إلى أن أعود إلى هنا.

كما يرى هنتر أن محاولة القواد لابراكس فى السيطرة على بالايسترا وأمبليسكا فى المشاهد المركزية من مسرحية "الحبل" تتشابه بصورة واضحة مع مشهد من مسرحية "أوديبوس فى كولونوس" (Οἰδίπους ἐπὶ κόλονο) لسوفوكليس ، الذى نجد فيه محاولات كريون فى أن يحتجز أنتيجونى وإسمينى ابنتا أوديبوس لكى يجبره على العودة إلى طيبة ، حيث نجدهما يتخذان المذبح ملجأً لهما لكى يحميهما من كريون ، وهو ماتراه أيضا فى حالة بالايسترا وأمبليسكا (٤).

(١) Anderson (W.S), op.cit .p.52.

(٢) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op. Cit ,p.16.

(٣) Lowe (J.C.M),Prisoners,Guards and Chains in Plautus,Captivi,Ajph 112 (1991),p.39.

(٤) Hunter (R.L), op.cit ,pp.115-116.

كما أن هناك تشابها بين افتتاحية مسرحية "بسيودولوس" ومقدمة مسرحية "إفيجينيا فى أوليس"(Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι) ليوريبيديس إلى جانب التشابهات الأخرى فى سير الأحداث وطريقة الحوار . وهناك تشابه بين موقف فيلوكراتيس (Philocrates) وتينداروس فى مسرحية "الأسيران" وموقف أوريستيس (Orestes) وبيلاديس (Pylades) فى مسرحية "إفيجينيا فى تاوريس" (Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις) حيث نجد بيلاديس يعرض نفسه بشجاعة للتضحية من أجل سلامة أوريستيس (أبيات ٦٧٤ - ٦٨٦) .

وبخصوص الرؤيا التى تتنبأ بالمستقبل ، نجدها عند مناندروس فى مســـرحية "اللفــظ" عندما ظهر الإله بان للسيدة المتدينة فى منامها ورأت ولدها سوستراتوس المسكين يحفر فـــى الحقل المجاور لمعبده والقيود فى أرجله ، ولكن لم تكن الحاجة الماسة لرؤيا الســيدة المتدينــة سوى تبرير للقربان الذى سيأتى بعد فترة قصيرة من هذا الحلم . وهنـــا يظـــهر مـــدى تـــأثر مناندروس بشعراء التراجيديا . ولكن هناك تنوعاً فى استخدام الرؤى التى تتنبأ بمـــا ســـيحدث عند بلاوتوس ، ففى مسرحية "الحبل" (أبيات ٥٩٣ – ٥٩٦) يصرح الشيخ دايمونيس :

Miris modis di ludos faciunt hominibus:
ne dormientis quidem sinunt quiescere .
velut ego hac nocte quae praecessit proxima
mirum atque inscitum somniavi somnium.

إن الآلهة تبتدع هزليات للبشر بأساليب رائعة :
فهى فى الحقيقة لاتسمح للنائمين بأن يناموا .
فأنا مثلاً فى هذه الليلة الماضية التى فاقت (غيرها)
قد حلمت حلماً غريباً وأحمقَ .

فلقد كان هذا الحلم يتعلق بالفتاتين بالايسترا وأمبيليسكا والقواد لابراكس الذى كـــان يريـــد أن يهجم على الفتاتين خلف المذبح لولا تدخل دايمونيس وعبيده فى الوقت المناسب ، حيث كـــان بلاوتوس يهدف من ذلك إلى تصوير العاطفة الأبوية ، التى تجمع بين الأب دايمونيـــس تجـــاه ابنته بالايسترا التى فقدها منذ طفولتها ، وبالفعل نجح فـــى نقل هذه المـــشاعر إلى الجمـــهور الحاضر فى المسرح[١] . وإن كان هذا الحلم قد وجد بالفعل عند ديفيلوس فإن بلاوتوس يضـــع لمساته داخل بعض السطور خاصة فى (بيت ٦٠٤) ، مما جعل (O.Skutsch) يشير إلـــى أن بلاوتوس كان يهدف من إعادة صياغة هذا الحلم ، إلى إظهار مهارته الأسلوبية كدليـــل علـــى الأصالة البلاوتية[٢].

(١) Leo (F.), op.cit ,p.162.

(٢) Skutsch (O.),Plautus, Rudens FF,CR 15 (1966).P.12.

ـ مسرحية "الأسيران" (١٨٩ق.م) :

لما كان فيليمون (٣٦١-٢٦٣ ق.م) أقل شعراء الكوميديا الحديثة المعروفين استخداماً للشخصيات النسائية ، فقد جعل هذا العديد من النقاد ينسبون أصل مسرحية "الأسيران" إلى الشاعر فيليمون ، خاصة وأن مسرحية "الأسيران" خالية من الأدوار النسائية مثل مسرحية "ثلاث قطع من العملة " (Trinummus) [1]، التى قامت على مسرحية "الكنز"(θησαυρὸς) لفيليمون كما يظهر فى مقدمة المسرحية نفسها (أبيات ١٨-١٩):

Huic Graece nomen est thensauro fabulae
Philemo scripsit , Plautus vortit barbare[٢].

إن الاسم الإغريقى لهذه المسرحية هو "الكنز"

كتبها فيليمون وحولها بلاوتوس إلى لغة أجنبية .

وتعتبر مسرحية "ثلاث قطع من العملة" أروع ما كتبه بلاوتوس ، فهى ليست برواية هزلية بل دراما منزلية مليئة بالنصائح والعبر ، وليس بها مخادع ولا غانية مستهترة ولا نخاس طماع ، وهو ما نجده أيضاً فى مسرحية "الأسيران" ، حيث إن مقدمة المسرحية وخاتمتها أعطتنا تقديراً على الأقل من الناحية الأخلاقية لقصة "الأسيران" بمقارنتها بالروايات الأخرى (أبيات ٥٥-٥٨):

Non pertractate facta est neque item ut ceterae:
neque spurcidici insunt versus , immemorabiles,
hic neque periurus leno est nec meretrix mala
neque miles gloriosus .

لم يكن عملاً مبتذلاً ولا هو كالمسرحيات الأخرى أيضاً ،

حيث لا توجد أبيات شعرية فاحشة غير جديرة بالذكر ،

ولا يوجد قواد كاذب ولا عاهرة شريرة ولا جندى مغرور.

كما يؤكد دكوورث على هذا التشابه بين مسرحيتى "الأسيران" و "ثلاث قطع من العملة" معتمداً على أن عنصر إثارة الضحك يعتبر أقل نسبياً بالمقارنة مع الكوميديات البلاوتية الأخرى [٣].

---

(١) Hadas (M.),A Histroy of Latin literature,Columbia univ press,New York (1952),p.42.

لقد استبدل بلاوتوس عنوان مسرحية فيليمون "الكنز" بالعنوان اللاتينى "ثلاث قطع من العملة" (Trinummus) وهى قيمة الأجر الذى حصل عليه المخادع . كما أن بلاوتوس قد استبدل أيضاً بعد ذلك عنوان مسرحية ماناندروس "المخادع مرتين" بالعنوان "الأختان باكخيس" باعتبارهما شخصيتين متسلطتين ومخادعتين ، انظر:

Anderson (W.S), op.cit ,p.44.

(٢) Rose (H.J),A Handbook of Latin literature, op.cit ,p.55 ; Leo (F.), op.cit ,pp.122-123.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.28.

وبعد هذه التشابهات الواضحة بين المسرحيتين خاصة تشابه الأسلوب الأخلاقـى والموضـوع الرئيسى الذى يشغل مكانا كبيرا فى الأحداث فى كلتا المسرحيتين ، وهو التأكيد على الحاجـة الملحة للصداقة والمكاسب التى يمكن أن نجنيها من وراء هذه الفضيلة ، فإننا نؤيد وجهة نظـر أولئك الدارسين الذين يقترحون أن فيليمون يعتبر مؤلف الأصل اليونـانى الـذى أخـذ عنـه بلاوتوس مسرحية "الأسيران". ومما يدلل على ذلك ، أننا نجد شذرة مـن شـذرات فيليمـون (111K):

"παντα νικᾷ καὶ μεταστρέφει τὐχη.

والحظ يقلب (يغير) جميع الانتصارات.

يقلدها بلاوتوس فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٣٠٤):

Sed viden ? fortuna humana fingit artatque ut lubet [1]:

لكن هل ترى ؟ إن الحظ يشكل ويتحكم فى شئون الإنسان كيفما يشاء.

إن المنظر فى مسرحية "الأسيران" يمثل مدينة أيتوليا (Aetolia) ولكن فى الحقيقة أن أيتوليـا لم تكن مدينة بل كانت مقاطعة ، لأن المدن فى عصر الكوميديا اليونانية الحديثة والوسطى قـد اتحدت فيما بينها وكونت حلفا ، وعلى ما يبدو أن بلاوتوس كان يعتقد أن أيتوليا مدينة ، إن لـم يكن نفس الاسم قد فهم فى الأصل اليونانى بهذا المعنى (بيت ٩٤):

Nam Aetolia haec est , illic est captus in Alide .[2]

الآن هذه تكون أيتوليا ويوجد فيها أسير بأليس.

ويفترض أندرسون أن بلاوتوس قد ترجمها مباشرة من الأصل اليونـانى الـذى أخـذ منـه مسرحيته ، مثلما أشار بعد ذلك فى مسرحية "بيت الأشباح" (أبيـات ١١٤٩ – ١١٥١) إلـى فيليمون وديفيلوس[3]. ويذكرنا هذا بالإشارات الموجودة عنـد بلاوتـوس إلـى الشـخصيات الدرامية والأساطير الإغريقية ، ففى مسرحية "التوأمان مينايخموس" توجد إشارات بارزة إلـى

---

(١) Lindsay (W.M).Captivi of Plautus, London (1900),p.199.

(٢) Konstan (D.).Roman comedy, London (1983),p.57.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.32.

Mostellaria, 1149-1151

Si amicus Diphilo aut Philemoni es,
dicito si quo pacto tuo te servos ludificaverit:
optumas frustrationes dederis in comoediis.

لو أنت صديق لديفيلوس وفيليمون ،
فلتقل كيف خدعك عبدك(بتلك) الطريقة:
إنك قدمت أفضل الخداعات فى الكوميديا.

حيث يرى أندرسون أنه من الواجب الاعتناء بهذه الأبيات التى ربما تكون ترجمة مباشرة من اليونانية ، وتعكس موقف التنافس فى المسرح الأثينى فى القرن الثالث ق.م.

التيتان (Titan) ، ونستور (Nestor) ، وكالخاس (Calchas) . وفى مسرحية "الأختان باكخيس" عندما يتحدث خريسالوس عن سقوط طروادة نجده يشير إلى العديد من الأسماء الأسطورية (أبيات ٩٠٠ وما يليها) ، فكانت معظم المسرحيات تحتوى على الأقل على اسم أو اسمين من الأسماء اليونانية ، حيث إن مناندروس من قبل كان يشير إلى مثل هذه الأسماء الأسطورية فى كوميدياته على سبيل المثال فى مسرحية "المُحكِّمون" (بيت ١١٠) إشارة إلى بيلياس (Pelias) ونيليوس (Neleus) ، إلى هيلين (Helena) فى "فتاة جزيرة ساموس" (بيت ١٢٢) ، إلى زيوس (Zeus) فى المسرحية ذاتها (بيت ٢٤٥) ، إلى جانب الإشارة إلى عدد كبير من الآلهة الأخرى . وعندما أخذ بلاوتوس هذه الأسماء من أصوله اليونانية تعامل معها بحرية تامة كى تتوافق مع المعتقدات الرومانية[١] .

وعلى نفس هذا النمط ، فى مسرحية "الأسيران" نجد العبد تينداروس عند محاولته إقناع هيجيو بأن أريستوفونتيس مصاب بالصرع ، فإنه يحاول تدعيم موقفه بأنه فيلوكراتيس وليس كما يدعى هذا الرجل بأنه تيندراوس ، عن طريق ذكر أسماء مجانين مشهورين فى الميثولوجيا الإغريقية ، خاصة عندما يذكر أريستوفونتيس أنه صديق حميم لفيلوكراتيس وأن هذا الشخص الذى أمامه ما هو إلا العبد تيندراوس (أبيات ٥٦٢-٥٦٣):

TYND: Haud vidi magis .
et quidem Alcumeus atque Orestes et Lycurgus
postea
una opera mihi sunt sodales qua iste .

تيندراوس: *إننى لم أرَ (جنوناً) أكثر من ذلك . وفى الحقيقة فإن الكوميوس وأوريستيس وليكورجوس بعد ذلك يكونون أصدقاء لى فى عمل واحد مثل ذلك الرجل .*

كما يقترح (Hough) أنه من المحتمل أن دور الطفيلى إرجاسيلوس لم يكن موجوداً فى الأصل الذى قامت عليه مسرحية "الأسيران" ، وإن صح ذلك فإنه يتناسب مع ما أكدناه حول هدف بلاوتوس فى تطوير عمله الكوميدى ، لذلك قام بإدخال دور كوميدى للمسرحية متمثلاً فى شخصية الطفيلى ، الذى كان يتحلى بالروح الرومانية التى أُعجب بها جمهوره [٢].

وفيما يتعلق بظهور الأسيرين على خشبة المسرح ، نجد أن عدم ظهورهما فى مقدمة المسرحية اليونانية جعل بلاوتوس حريصاً على عدم إظهارهما فى المونولوج المُناظر

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,pp.55-56.

وعن الإشارات الميثولوجية عند بلاوتوس ، انظر:

Fraenkel (E.), op.cit ,pp.10,12,16,76,80,84 ; Leo (F.), op.cit,P.111 ;
Williams (G.),Tradition and originality in Roman poetry,Oxford (1968),p.290.

(٢) Hough (J.N),The Development of Plautus' Arts,CPH 30 (1935),P.48.

لمونولوج الطفيلى إرجاسيلوس فى الأصل اليونانى ــ حيث يفترض ليو كما ورد عند لوى(Lowe) أنه من المحتمل أن نواة هذا المونولوج والديالوج التالى له الذى يجمع بين هيجيو وإرجاسيلوس مشتقة من الأصل اليونانى الذى أخذ منه بلاوتوس ــ ولكن على الرغم من ذلك نجد بلاوتوس قد قام بإظهار الأسيرين على خشبة المسرح فى المقدمة (أبيات ١-٢):

Hos quos videtis stare hic captivos duos ,
Illi qui astant , hi stant ambo , non sedent[1] .

أنتم ترون هذين الأسيرين اللذين يبقيان هنا ،
هذان الاثنان يقفان ولا يجلسان .

إن عدم وجود الأسيرين على خشبة المسرح فى المسرحية اليونانية عند دخول السيد ورئيس الخدم ، وإصداره للأوامر بفك قيود الأسيرين ، جعل هذا يحدث خلف المشهد ، لكن على العكس من ذلك نجد بلاوتوس قد تعمد وضع الأسيرين على خشبة المسرح لحظة صدور الأوامر من هيجيو ، ثم يجعلهما يغادران المسرح مع رئيس الخدم قبل الحوار الذى دار بين هيجيو وإرجاسيلوس (انظر أبيات ١٢٩ وما يليها)[٢].

مما جعل لوى يفترض أن الأمر الخاص بتغيير قيود الأسيرين إلى الأغلال الفردية مشتق من الأصل اليونانى (أبيات ١١٠ – ١١٣):

HEG: Advorte animum sis tu :istos captivos duos ,
heri quos emi de praeda a quaestoribus ,
eis indito catenas singularias .

هيجيو: فلتعرنى انتباهك : (فك) هذين الأسيرين ، اللذين قد اشتريتهما بالأمس
من الغنيمة من المختصين بالشئون المالية ، ضع لهما القيود الفردية.

كما يضيف أن الحوار الموجز بين هيجيو ورئيس الخدم (أبيات ١١٠ – ١٢٥) يعد صياغة بلاوتية [٣]. ومما يجعلنا نقبل افتراض لوى ، أن فراينكل قد أكد من قبل على أن (بيت ١٢٥) من مسرحية "الأسيران" يعتبر إسهاماً بلاوتياً ، وخاصة بسبب تكرار صيغة الأمر التى كان يميل إليها بلاوتوس فى حواراته ، والتى جاءت على لسان هيجيو فى حديثه مع رئيس الخدم :

Sed satis verborumst , cura quae iussi atque abi .[٤]

لكن كف عن الكلام واعتن بما أمرتك به وارحل (عنى) .

---

(١) Lowe (J.C.B).Prisoners,Guards and Chains in Plautus,Captivi, op.cit ,p.35.
ويشير لوى إلى أنه بعد انتهاء المقدمة ، يخرج قارئ المقدمة مع الأسيرين قبل دخول إرجاسيلوس لإلقاء المونولوج ، ثم يعودون مرة أخرى عند دخول هيجيو.

(٢) Ibid., p.37.

(٣) Ibid.,p.35.

(٤) Fraenkel (E.), op.cit ,p.143.

ولكنه يشير إلى أن (أبيات ٢٧٤ – ٢٧٦) التى يظهر فيها إعجاب العبد تينداروس بإجابات سيده فيلوكراتيس الحكيمة على أسئلة السيد هيجيو ، قد نقلها بلاوتوس من الأصل اليونانى [1].

كما يرى لوى أن تشبيه الأسير بالطائر الوحشى (بيت ١١٦):

Liber captivos avis ferae consimilis est:

الأسير المتحرر يكون مثل الطائر الجارح تماماً .

قد اشتق من سياق الحديث الدرامى فى المسرحية اليونانية ، ولكن زخرفة هذا السياق أو المضمون بصفة خاصة فى (أبيات ١١٩ – ١٢٥) تكون بلاوتية[2].

وعلى الرغم من أن جراتويك كان أحد المستفسرين عن مدى اقتباس بلاوتوس من الكوميديا الحديثة ، إلا أنه بعد دراسة مسرحيتى "القرطاجنى الصغير" و "الأسيران" استطاع أن يجيب على هذا السؤال بنفسه ، حيث أشار إلى أن بلاوتوس قد قام فى أغلب الأحيان بالقطع والإضافة إلى مادته اليونانية . وليس أدل على ذلك من أن مسرحيتى "القرطاجنى الصغير" و"الأسيران" مليئتان بالإضافات البلاوتية الأصيلة ، خاصة تلك التى تظهر فى أحاديث هانو (Hanno) وهيجيو(Hegio)[3].

---

(١) Fraenkel (E.), op.cit ,p.214.

ويضيف ليو أيضاً أن (أبيات ٤٩٢ – ٤٩٥) من مسرحية "الأسيران" مقتبسة من الأصل اليونانى ، انظر:

Leo (F.), op.cit ,pp.125,129.

(٢) Lowe (J.C.B),Prisoners,Guards and Chains in Plautus,Captivi, op.cit ,p.36.

(٣) Gratwick (A.S), op.cit ,p.37.

وعن الأصل اليونانى لمسرحية "القرطاجنى الصغير" (Poenulus) ، انظر:

Hunter (R.L), op.cit ,p.4 ; Rose (H.J).A Handbook of latin literature, op.cit ,p.51.

ـ مسرحية "أمفيتريو" (١٨٨ق.م) :

تعتبر مسرحية "أمفيتريو" إحدى المسرحيات الميثولوجية* الممتعة التى تقدم لنا نموذجاً تراجيكوميدياً (Tragicomoedia) (يقابلها فى اليونانية ἱλαροτραγῳδία) كما وصفها بلاوتوس نفسه فى (أبيات ٥٩،٦٣):

Faciam ut commixta sit : sit tragicomodia .

إننى سوف أشكلها كى تكون مختلطة : لتكن تراجيكوميديا .

ولايوجد خلاف حول أسطورية موضوع مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، إنما الجدل الحقيقى الذى لم يُحسم بشكل قاطع يكمن حول المصدر الذى استقى منه بلاوتوس مسرحيته.

يشير ليو إلى أن جذور التراجيديا اليوربيدية قد امتدت بصورة واضحة إلى الكوميديا اليونانية الحديثة التى اقتبس منها بلاوتوس ، وقد استطاع أن يسلك طريقاً صعباً بعقد مقارنات بين سطور من مسرحيات يوربيديس (حوالى ٤٨٠-٤٠٦ ق.م) وأخرى بلاوتية ، وفى النهاية أشار إلى أن مسرحية "أمفيتريو" قامت على قواعد تراجيدية ، وقد اقتنع بذلك العديد من المفسرين للتراجيديا اليوربيدية(١) .

إلا أننا لا نقطع فى أن يوربيديس قد كتب مسرحية تحمل اسم "أمفيتريو" ، بل نعلم بالتأكيد أنه كتب مسرحية "الكمينى" (Alcmene) ومن ثم يكون بلاوتوس قد سمع عنها ، ولكن لسوء الحظ لم يبق من هذه المسرحية سوى بضع شذرات يصعب على الباحث أن يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس (٢).

وترى فيستاوى أن مسرحية "أمفيتريو" منذ بدايتها وحتى نهايتها لا يوجد بها جزء يشبه ترجمة مسرحية الكمينى ليوربيديس ولكن من المحتمل أن الاستنتاج الذى يستطيع القارئ أن يصل إليه هو أن مسرحية "أمفيتريو" تعد محاكاة ليوربيديس عن طريق بلاوتوس الذى أخذ القصة اليونانية القديمة وأدخلها فى الحياة العامة المألوفة لمعاصريه الرومان (٣).

---

*هذا النوع من المسرحيات برع فيه إيوبولوس (Eubulus) شاعر الكوميديا المتوسطة ، وهو يقدم لنا الضحك المطلوب فى مسرحية كوميدية عن طريق وضع أشخاص أثينيين معاصرين فى عالم ومواقف أسطورية أو عن طريق وضع حيل شخصيات أسطورية معروفة لنا لكنها تتصرف مثل الشخصيات الأثينية المعاصرة.

(١) Leo (F.), op.cit ,pp.95-96.

ففى مسرحية "أمفيتريو" نجد المقدمة (Prologue) (أبيات ١-١٥٢) ، الصراع أو المشهد الجدلى (Agon) بين ميركوريوس وسوسيا (أبيات ١٥٣-٤٦٢) وبين الكمينى وأمفيتريو (أبيات ٦٣٣-٩٨٣) ، والإله من الآلة (Deus ex machina) (أبيات ١١٣١-١١٤٣) ، انظر:

Bertini (F).Les ressources comiques du double dans le theatre de Plaute "Amphitryon , Bacchides,Menaechmes, LEC 51 (1983),P.313. ; Westaway (M.A), op.cit ,p.13.

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.14.

(٣) Ibid.,p.14.

إن مسرحية "أمفيتريو" تشبه إلى حد ما مسرحية "أوديبوس ملكاً" (Oedipus Tyrannus) لسوفوكليس (حوالى ٤٩٦-٤٠٦ ق.م) ، ومن المحتمل أيضاً أنها تشبه مسرحية "ميديا" (Medea) ليوربيديس من حيث طولهما والنجاح المسرحى الذى حققاه .

ولقد كتب أيسخيلوس (حوالى ٥٢٥ – ٤٥٦ ق.م) مسرحية بعنوان الكمينى (Alcmene) ، تلك المسرحية التى من المحتمل أن يوربيديس وثلاثة آخرين من شعراء القرن الخامس والرابع ق.م ، قد تأثروا بها عند كتابة مسرحياتهم التى تحمل نفس الاسم .

لكن من المسرحيات التى عالجت القصة نفسها فيما بعد وحملت نفس الاسم "أمفيتريون" (Amphitryon) تلك التى كتبت بواسطة سوفوكليس الشاعر السكندرى وأكيوس الرومانى ، ولكن الكتاب الهزليين قد ركزوا انتباههم على ترجمة يوربيديس [١].

وهناك اثنان من معاصرى أريستوفانيس قد حاولا فى هذا الموضوع ، أحدهما يدعى أرخيبوس (Archippus) الذى كتب مسرحية وأطلق عليها اسم "أمفيتريون" ، والآخر أفلاطون الكوميدى (Plato Comicus) الذى كتب مسرحية أيضاً وأطلق عليها اسم "الليلة الطويلة" (Νύξ μακρά) ولكن لايوجد دليل على تأثر بلاوتوس بهاتين الكوميديتين[٢]. ومن المصادر الميمية يخبرنا أثينايوس أن رينثون الصقلى قد كتب عملاً بعنوان "أمفيتريو" ولكن كما يقول بالمر(Palmer)–أنه إذا كانت الحبكة تخص رينثون فإن المعالجة بلاوتية خالصة[٣].

لقد اقترح الدارسون أن أصل مسرحية "أمفيتريو" يرجع إلى فترة الكوميديا المتوسطة [٤]، فى حين يرى هارش أنه من المحتمل أن يكون أصل هذه المسرحية أقرب إلى فترة الكوميديا الحديثة ، خاصة وأنها تحتوى على بعض الخصائص الفنية التى تميزت بها مسرحيات هذه الكوميديا [٥] .

وقد قام جنزمر (Genzmer) بفحص مسرحية "أمفيتريو" من أجل استخلاص النموذج اليونانى من بلاوتوس نفسه ولكنه لم يكن قادراً على أن يجد أكثر من عدة سطور ، حيث اعتمد فى تحديد المادة البلاوتية على اعتبارين أساسيين أولهما : أنه يجب أن يكون المضمون الرومانى واضحاً ، ثانيهما : أنه يجب أن نضع فى أذهاننا دائماً أن بلاوتوس ربما عمل على رَوْمَنة المادة التى بقيت فى المسرحية اليونانية فى شكل مختلف . بينما يرى ج.وليامز (G.Williams) أنه كان من الأفضل أن يركز جنزمر فى هذا الفحص على فصل واحد من

---

(١) Harsh (ph.), op.cit ,P.338.

(٢) Ibid.,p.338.

(٣) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤) ، ص١٠٢.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,p.24.

(٥) Harsh (PH.), op.cit ,p.339.

المسرحية ، لأنه سوف يواجه صعوبات كثيرة نتيجة للإضافات البلاوتية التـي تعـد امتـداداً لعنصر الأصالة الرومانية . وعلى الرغم من ذلك فقد أعلن جـنزمر صراحـة أن النصـف الأخير من المقطوعة الغنائية لألكمينا يعد بلاوتياً (أبيات ٦٤٠ وما يليها) [١].

وفى هذا المضمار يشير فراينكل أيضاً إلى أن بلاوتوس قد ابتكر (أبيات ١٥٣-١٦٢) ، بينمـا أخذ (أبيات ١٦٣ وما يليها) ، و(أبيات ١٦٦ وما يليها) من المسرحية اليونانية لكنـه عكـس موضعهما حيث إن (الأبيات ١٦٦ وما يليها) كانت سابقة (للأبيات ١٦٣ ومـا يليـها) فـى المسرحية اليونانية :

Amphitruo, 163

Ita peregre adveniens hospitio publicitus accipiar .

هكذا سوف أُستقبل بحسن الضيافة عند وصولى من الخارج إلى الوطن .

وفى(أبيات ١٦٦ - ١٦٧) يرد سوسيا كل ما حدث له منذ إرسال السيد له فى وقـت متـأخر من الليل إلى القصر إلى مساوئ العبودية [٢]:

Opulento homini hoc servitus dura est ,
hoc magis miser est divitis servos .

إن العبودية القاسية تكون لرجل ثرى ، وبهذا يكون العبد عند ذوى الثروة أكثر بؤساً.

إن هذا التبديل والتغيير الذى قام به بلاوتوس يعد دليلاً واضحاً على أن بلاوتوس كان يتعـامل مع أصوله اليونانية بحرية كبيرة.

كما يتفق جنزمر فى الرأى مع فرانيكل من أن (أبيات ١٥٥ - ١٦٢) بلاوتية أصيلـة ، لكـن بالنسبة (للأبيات ١٥٣ - ١٥٤) فلا يوجد دليل واضح يجعلنا نعتقد أن هذه الأبيات الافتتاحيـة بلاوتية . وقد اعتمد جنزمر فى ذلك على بعض الأدلة الموجودة فـى المسـرحيات الأخـرى مشيراً إلى أن مضمون هذه الأبيات يونانى أكثر منه رومانى [قارن مسرحية "ستيخوس"(بيـت ٦٢٦) ، ومسرحية "ثلاث قطع من العملة" (أبيات ٣١٥ ،٨٦٩)] ، حيـث إن خـوف سوسـيا (Sosia) من الشبان ووصفه الدقيق لخوفه من الشرطة يقودنا إلى استنتاج أن بلاوتوس قد اتبع ما هو مألوف عند اليونانيين فى بداية المشهد ، إلا أنه قد أدخل السطور الرومانية الأصيلة ابتداء من (بيت ١٥٥) [٣]. ومن الظواهر البارزة أيضاً فى مسرحية "أمفيتريو" ، التى يتصف

---

[١] Williams (G.),"Jurgen Genzmer,Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original ,JRS 48 (1958),PP.220-221.

[٢] Fraenkel (E.), op.cit ,pp.181-183.

[٣] Williams (G.),"Jurgen Genzmer,Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original, op.cit ,p.221.

بها بلاوتوس وحده ، أننـا نجد التلقائية والحيوية والنشاط والمرح ، خاصة فـى المشاهد التى يظهر فيها العبد سوسيا مع ميركوريوس حيث تصبح المتعة أكثر سرعة وإثارة للمشـاهدين ، وتكمن هذه المتعة بصفة خاصة فى الارتباك الذى يصاب به سوسيا عندما يجد مـيركوريوس فى صورته هو نفسه ، وكذلك الورطة التى يقع فيها عندما يحاول تفسير الموقف لسيده بعد أن أصبح شارد الذهن مما حدث [١].

ويبدو أن بلاوتوس فى هذه المسرحية كان يقلد أسلوب التراجيديا ، مما يدل على أنه كان فـى استطاعته أن ينافس إنيوس (Ennius) (الذى لاقت تراجيدياته نجاحـاً كبـيراً) فـى الإيقـاع التراجيدى لو طرق كتابة التراجيديا ، فهناك أصداء للنهج التراجيدى الذى يرفـع مـن نغمـة الأسلوب ، كما فى الخبر الذى تحكيه بروميا (Bromia) ، وهى فزعة ، عن ظهور جوبيـتر ساعة وضع ألكمينا (أبيات ١٠٥٣ – ١٠٥٤)[٢]:

Spes atque opes vitae meae iacent sepultae in pectore ,
neque ullast confidentia iam in corde ,

إن آمالى وموارد حياتى المدفونة فى الصدر تسقط ميتة والآن
لا يوجد فى القلب أى ثقة بالنفس .

وبالتالى فإننا نستطيع القول إن بلاوتوس إذا كان مبدعاً خلاقاً فى كتابة الكوميديا ، فإنه لايقـل روعة وإبداعاً فى معالجته لموضوع تراجيكوميدى ، هذا فى حد ذاته طرح جديـد وإضافـة جديدة لأصالة بلاوتوس .

ويواصل جنزمر فحصه لمسرحية "أمفيتريو" مشيراً إلـى أنـه مـن المحتمـل أن (الأبيـات ٢٧٩،٢٧١) وكذلك (أبيات ٢٧٣ – ٢٧٦) تقدم لنا النص اليونانى الذى أخذ عنه بلاوتـوس ، فى حين أن بلاوتوس قد أدخل (بيت ٢٧٢) الذى يعتبر من ابتكاره ، لأنه لا أحد يسـتطيع أن يقول أن عبارة (Nocturnus) "إله الليل" التى وجدت فى هذا البيـت كـانت موجـودة فـى المسرحية اليونانية [٣]:

Credo ego hac noctu Nocturnum obdormivisse obrium ,

إننى أعتقد أن إله الليل قد نام سكرانَ فى هذه الليلة.

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.14.

(٢) Leo (F.), op.cit ,p.133.

كما يظهر النهج التراجيدى فى خوف بارداليسكا (Pardalisca) فى مسرحية "كاسينا" (أبيات ٦٢١ وما يليها) ، وفى الخطبـة الخيالية للشبح فى مسرحية "بيت الأشباح" ، انظر:

دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص٢٣٣.

(٣) Williams (G.),"Jurgen Genzmer,Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original, op.cit ,p.221.

كما يصرح أيضاً بأن (أبيات ٢٩٥ - ٢٩٨) ، و(أبيات ٦٢٠ وما يليـــها) ، و(أبيــات ٢٨٤-٢٩١) تعتبر بلاوتية أصيلة بناء على الأسلوب البلاوتى الطاغى عليها والمتميز ببساطته .

ويضيف ج.وليامز أنه على الرغم من تجاهل جنزمر (للأبيات ٨٣٩ وما يليها) ، إلا أنه يمكننا القول بأنها تعتبر رومانية أصيلة ولهجتها المقدسة تدين لبلاوتوس[١] .

ومن المواقف الساخرة التى تميزت بها الكوميديا البلاوتية ، ذلك الموقف الذى يظهر فى نهايـة المسرحية حيث نجد جوبيتر يسحب البطل المنتصر أمفيتريو من مؤخرة رقبته على المســوح ، حيث إنه لا يوجد مشهد كوميدى أدنى من هذا المشهد فى الكوميديا اليونانية الحديثة ، ولا عنـد أريستوفانيس الذى تميز بنقده اللاذع [٢].

تلك كانت أهم الرؤى النقدية للكوميديا البلاوتية ومدى تأثرها بالأصول الإغريقيـــة . وعلينــا الأجابة عن السؤال المطروح : إلـــى أى حد كان بلاوتوس أصيلاً وإلى أى مدى كان مقلداً ؟

من خلال العرض والموازنات والمقارنات السالفة ، نجد أننا لا نســتطيع أن ننكــر مواطــن التقليد فى كوميديات بلاوتوس ، التى بدت جلية فى اقتباس الفكرة وانتحال بعض الشــخصيات وبعض الحوارات ، إلا أننا فى الوقت ذاته نجد أن أصالته كانت طاغية على ذلك مــن حيـث محاكاته للمصادر اليونانية ، ويبدو ذلك واضحاً فى لغته الشاعرية وتعديله فى الحوار وتبديلــه فى الأماكن والإضافات التقنية . وذلك فضلاً عن نظرته الخاصة فى المعالجة التــى حولـت بعض الأحداث إلى واقعات جديدة من صنعه هو .

---

(١) Williams (G.),"Jurgen Genzmer,Der Amphitruo des Plautus und sein Griechisches original, op.cit ,p.221.

(٢) Harsh (ph.), op.cit ,p.341.

الباب الثانى : المضمون الاجتماعى فى الكوميديا البلاوتية

الفصل الأول : طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد

- العلاقة بين السيد والعبد
- عقاب العبيد
- تمجيد الذات
- من الحرية إلى العبودية
- من العبودية إلى الحرية

الفصل الثانى : موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية

أولاً: الحب

- العاهرات كمركز رئيسى لسلب أموال العشاق
- العاشق البلاوتى

ثانياً : الحياة الزوجية

- الزوجة السليطة المتسلطة
- الزوجة الرقيبة وعقاب الأزواج
- ألكمينا كطراز للزوجة الرومانية

الفصل الأول : طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد

- العلاقة بين السيد والعبد
- عقاب العبيد
- تمجيد الذات
- من الحرية إلى العبودية
- من العبودية إلى الحرية

حرصت الكوميديا اليونانية على تصوير المجتمع الأثينى تصويراً دقيقاً ومعالجة شتى الموضوعات التى كانت تشغل بال الأثينيين فى القرن الخامس، فتارة تنتقد نظام الحكم وتندد بالحكام ، وثانية تدعو إلى تحرير المرأة ، وتارة ثالثة تتناول نظم التربية والتعليم بالدراسة والتحليل . على الجانب الأخر نجد الكوميديا الرومانية فى عصر بلاوتوس تصور الانحلال الذى كان موجوداً فى ذلك العصر وكانت تساعد على إصلاح هذا الانحلال أو جعله على الأقل غير مرغوب فيه ، حيث إن الضحك فى الكوميديا وسيلة فقط بينما غايتها الإصلاح .

وكما سبق وأشرنا إلى أن شاعرى الكوميديا الرومانية بلاوتوس وترنتيوس قد تأثرا بشعراء الكوميديا الإغريقية الحديثة عن طريق اقتباس وترجمة أعمال لمناندروس وفيليمون وديفيلوس ، إذ أن مسرحياتهما إغريقية الموضوع وكذلك إغريقية الزمان والمكان ، فحياة الشخصيات والأفكار التى تقدمها الكوميديا الرومانية تعكس أوضاعاً اجتماعية إغريقية فى المقام الأول رومانية فى المقام الثانى .

فمن بين هذه الاقتباسات اليونانية نجد بلاوتوس يفضل شخصية العبد الذى كان يمتلك مهارة فائقة فى تقمص الأدوار ، فتارة يظهر فى صورة المحتال مبدع الحيل ومصمم المواقف ، وتارة أخرى فى صورة العاشق ، ومما أعجب بلاوتوس فى شخصية العبد قدرته على التلاعب بالألفاظ بصورة تفوق أى شخصية بلاوتية أخرى فهو يعد بمثابة مبتدع الصور البلاغية والاستعارات حتى أصبح بالفعل هو أساس الإبداع فى الأسلوب عند بلاوتوس[1]. لذلك نجده يعطى دور العبد اهتماماً خاصاً بخلاف الشخصيات الأخرى مثل الجندى المغرور والتاجر والطفيلى وغيرها . وليس أدل على ذلك من وجود ثلاث مسرحيات بلاوتية أخذت عناوينها من اسم العبد البطل وهذا ما لا يتفق مع تقاليد الكوميديا اليونانية الحديثة[2]، حيث كان العبد يأخذ دوراً صغيراً فى الأحداث وخاصة عند مناندروس . وبالتالى فإنه لم يصل إلى حد بطولية العبد والمكائد التى كان يصنعها فى الكوميديا البلاوتية ومن هنا نستطيع أن نلمس مدى الأصالة البلاوتية فى شخصية العبد[3]. كما يتفق أيرلاند (Ireland) مع أندرسون فى أن تطور شخصية العبد إلى جانب جعل العاهرة ترقى إلى منزلة البطلة ؛ مثل هذه الأشكال لم

---

(1) Conte (G.B) , Latin Literature , London (1994) , p.59.

(2) أحمد عتمان ، الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى ، عالم المعرفة العدد (١٤١) ، الكويت (١٩٨٩) ، ص ٥٣ .

أسماء هؤلاء العبيد هم إبيديكوس (Epidicus) وستيخوس (Stichus) وبسيودولوس (Pseudolus) .

(3) Sharrock (A.R) , The Art of deceit: Pseudolus and the Nature of reading ,CQ . 95 (1996),p.170

قارن ما ورد عند :

Sandbach (F.H),The Comic theatre of Greece and Rome ,London (1977) , p.84.

تأت من الكوميديا الحديثة ولا حتى من السابقين لبلاوتوس ، بل هى من ابتكار بلاوتوس نفسه[١].

ـ العلاقة بين السيد والعبد:

من خلال الكوميديا البلاوتية نستطيع أن نلقى نظرة عامة على موضوع العبيد وعلاقاتهم بسادتهم ، فدائماً نجد العبد يخدع سيده العجوز من أجل الحصول على المال اللازم لسيده الشاب المسرف ، وقد أستطاع بلاوتوس أن يعبر عن آرائه ويطلق صيحاته عن طريق أحاديث هؤلاء العبيد المهرة الذين ينسجون شباكهم الرائعة بالكلمات المنمقة[٢].
حيث نجده فى نهاية مسرحية " أمفيتريو " ، يرمز إلى مجتمع جديد ينظر فيه السيد إلى العبد على أنه إنسان يتمتع بفكر راجح وعقل سليم ، وهذا ما يعترف به أمفيتريو عندما يمتدح رجاحة عقل الجارية بروميا (Bromia) (بيت ١٠٨٣) :

Haec sola sanam mentem gestat meorum familiarium.

هذه المرأة وحدها تحمل عقلاً سليماً دون سائر أهل بيتى[٣].

وفى المقابل كان من الواجب على العبيد طاعة أوامر سادتهم مهما كانت ، فكل شئ يفعله السيد صواب مهما كان خطأ ، وجدير بالاحترام مهما كان تافهاً دون احتجاج من العبد ، وقد أشار بلاوتوس إلى ذلك فى مسرحية " الأسيران " (بيت ٢٠٠) :

Indigna digna habenda sunt, erus quae facit.

(الأعمال) التى يقوم بها السيد جديرة بالاحترام مهما تكون تافهة.

لذلك نرى العبد سوسيا فى مسرحية " أمفيتريو " طاعةً لأوامر سيده يأتى إلى المدينة ليلاً لإخبار زوجة أمفيتريو بقدومه على الرغم من أن هذا ضد رغبة سوسيا نفسه (أبيات ١٦٤ وما يليها) ، وأيضاً بيثوديكوس عبد ميجادوروس فى مسرحية " وعاء الذهب " يحمل وصايا سيده على أنها أوامر ، ولم يُحدث أى تأخير أو إعاقة عند تنفيذ تلك الأوامر الخاصة بالاستعداد لحفل زفاف سيده (أبيات ٣٦٣ وما يليها) . أما عبد ليكونيديس المدعو

---

(١) Ireland (S.) ," W.S.Anderson:Barbarian Play : Plautus' Roman Comedy , CR 45 (1995) , P.441.

(٢) Luce (J.T) , Ancient writers: Greece and Rome , Newyork (1981),p.521.

(٣) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية " أمفيتريو " لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤) ، ص ١٢١ .

ستروبيلوس (Strobilus) فى المسرحية نفسها ، فنجده لم يهتم بوصايا سيده ، ودائماً يكـون ليكونيديس فى وضع الباحث عن العبد كما يظهر فى (أبيات ٦٩٧ ، ٨٠٤) [١].

Aulularia , 697

Sed servom meum
strobilum miror ubi sit , quem ego me iusseram
hic opperiri.

لكننى أتعجب أين يكون عبدى ستروبيلوس ،

الذى أمرته بأن ينتظرنى هنا.

والحقيقة التى لانستطيع أن ننكرها تكمن فى أن مشاعر الإخلاص تجاه السادة تلعـب ذروتـها فى الكوميديا البلاوتية بصورة لم نجدها عند كاتب درامى آخر ، ففـى مسـرحية " التوأمـان مينايخموس " نجد العبد ميسينيو (Messenio) قد رافق سيده مينايخموس سوسيكليس وطـاف معه فى بلاد كثيرة من أجل البحث عن شقيقه التوأم ، ولم يتأفف العبد من هذه الرحلـة لأنـه يعتبر مشكلة سيده مشكلته هو نفسه أيضاً لذلك فمن الواجب عليه أن يعاونه فى شدائده (أبيـات ٢٣٣ – ٢٣٤) :

Nam quid modi futurum est illum quaerere?
hic annus sextust postquam ei rei operam damus.[٢]

الآن ما هى نهاية البحث عنه ؟

هذه هى السنة السادسة ونحن نبذل جهداً عظيماً من أجل هذه المسألة .

وهذه المشاعر النبيلة نفسها نجدها عند الطفيلى إرجاسيلوس فى مسرحية " الأسيران " حيـث نجده حين يتذكر سيده الشاب الأسير ابن هيجيو ، يمسك يد هيجيو بحماس وينخرط فى البكـاء (بيت ١٣٩) ، وفى الوقت ذاته يقدر هيجيو تلك المشاعر (بيت ١٥١) :

Heg: Laudo , malum cum amici tuom ducis malum.

هيجيو : *إننى أثنى على (حديثك) ، حيث إنك تعتبر مصيبة صديقك هى مصيبتك .*

كما أن أحاسيس هيجيو تتحرك مرة أخرى فى مشهد الوداع بين العبد والسيد ، الذى نجد فيـه التهـكم المسرحى قد بلغ ذروته ، حيث يعجب هيجيو بطباع وإخـلاص كل منهمـا للأخـر (أبيات ٤٢٠ – ٤٢١) :

---

(١) Lange (D.T).The number of slave roles in Plautus Aulularia , CPH 68 (1973) , P.63.
فقد كان هناك لبس فى أسماء العبيد فى مسرحية " وعاء الذهب " ، حيث أن العبد ستروبيلوس يظهر كعبد لميجادوروس وأيضاً للشاب ليكونيديس ، ومنعاً لوجود أى لبس ولصالح الناحية الدرامية خاصة بعد وجود نموذجين لعبدين أحـدهما مخلـص ومطيع لأوامر سيده والأخر يتميز بالنذالة ، وكـلاهما يحمل الاسـم ستروبيـلوس ، حـذفت بعض الطبعات اسـم ستروبيـلوس كعبد لميجادوروس وأسندت دوره إلى بيثوديكوس وأبقت على اسم ستروبيلوس كعبد للشاب ليكونيديس فقط.

(٢) Kamel (W.).The Menaechmi of plautus : its peculiarity and origin.Bulletin of the faculty of Arts.Cairo univ 16 (1954).p.136.

Videas corde amare inter se. quantis lautus laudibus
suom erum servos collaudavit[1].

أترى مدى الحب النابع من القلب بينهما . كم هو رائع فقد مدح العبد
سيده بتمجيدات جديرة بالثناء.

وإلى جانب مشاعر الإخلاص تلك المسيطرة على قلوب بعض العبيد البلاوتيين ، يبين لنا بلاوتوس واجبات العبد الجيد الذى يعتنى بعمل سيده والصفات التى يجب أن يتحلى بها العبد ، كما فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " (أبيات ٩٦٦-٩٦٩)[2] :

Spectamen bono servo id est,qui rem erilem
Procurat,videt,collocat cogitatque,
ut absente ero rem eri diligenter
tutetur , quam si ipse adsit aut rectius.

إنه نموذج للعبد الجيد ، الذى يعتنى بأمر السيد ، فهو يلاحظ
وينظم ويخطط ويحمى شئون السيد بعناية فى غيابه ، حتى
لكأنه حاضر وربما بأكثر استقامة .

ويؤكد فراينكل أن هذه المقطوعات التى اهتمت بالعبد الجيد فى الكوميديا البلاوتية تأتى أصيلة ولم يَدِن فيها بلاوتوس بشئ إلى الأصول الإغريقية[3] .

حيث نجد أن أهم ما يميز بلاوتوس عن غيره من الكتاب الدراميين فى هذا الجانب ، أنه استطاع أن يزخرف أحاديث العبيد بزخرفة بلاوتية مما جعلها تعد رومانية أصيلة ، فأصبح لدينا مجموعة من العبيد يقومون بأدوار مختلفة ، فنجد العبيد الذين يتميزون بالحكمة فى سن الكهولة أمثال تراخاليو وتينداروس ، وعبيد مخططين بارعين فى خداعهم أمثال ترانيو وبسيودولوس وخريسالوس ، وعبيد هزليين تعتمد أحاديثهم على الفكاهة أمثال ميلفيو (Milphio) ولوكريو (Lucrio) وستيخوس[4].

ومن بين مجموعة هؤلاء العبيد سوف نركز اهتمامنا على العبيد المخططين للحيل والمكائد ضد سادتهم ، فقد كان الأمر الأكثر شيوعاً فى الكوميديا الأتيكية الحديثة هو ارتباط الابن بإحدى العاهرات مما يضطره إلى الاحتياج إلى النقود اللازمة لتلك العلاقة ، التى كان يحصل

---

(١) Harsh (PH.) ,A Handbook of Classical Drama , London (1944), p.349.

(٢) Duckworth (G.E), The nature of Roman Comedy , A study in popular Entertainment, princeton (1952), p.196 .
وعن صفات العبد الجيد أيضاً ، انظر مسرحيتى " وعاء الذهب" (أبيات ٥٨٧ وما يليها)،" بيت الأشباح " (أبيات ٨٥٨ وما يليها).

(٣) .Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922), p.243.
ويشير بريسكوت (Prescott) إلى أن هذه الملامح البلاوتية المتعلقة بالعبد الجيد قد ظهرت أمام الجمهور فى بداية مسرحية "بيت الأشباح " عندما عقد بلاوتوس مقارنة بين العبد ترانيو الذى يعيش فى المدينة والعبد جروميو الذى يعيش فى الريف ، انظر :
Prescott (H.W), "Gilbert Norwood:Plautus and Terence , CJ 28 (1932-1933),p.214.

(٤) .Mcleish (K.), Roman Comedy , London and Basingstocke (1983),p.50.

عليها إما من أب متسامح أو عن طريق الحيلة التى يدبرها عبد ذلك الابن والذى كان دوره فى معظم الكوميديات مخصصاً لمساعدته . ثم سار ذلك نهجاً فى الكوميديا الرومانية خاصة عند بلاوتوس ، لدرجة أصبحت فيها ثنائية الربط بين الشاب العاشق والعبد المخادع موضوعاً ثابتاً فى دراما بلاوتوس[١].

بينما نجد شذرات ماناندروس التى بقيت لنا خالية من الحيلة والخداع . فى حين أن دكوورث يشير إلى أن العديد من شذراته التى فقدت وخاصة تلك التى كانت فى فترة شبابه ، مليئة بالخداع الذى كان يفضله ماناندروس فى مسرحياته[٢] . لذلك فإن عدم توافر عنصر الخداع فى شذرات الكوميديا الأتيكية الحديثة وخاصة عند ماناندروس ، يعد سنداً ودليلاً قوياً لكى نقبل رأى جوم (Gomme) كما ورد عند دكوورث ، الذى يخمن بأن العبد البلاوتى بخفة روحه ومهارته يعد من السمات الأصيلة للكوميديا الرومانية . حيث نجده ذا طبيعة مزدوجة ، ينزل إلى درجة المهرج كى يمدنا بالفكاهة من ناحية ، ويدبر المكائد لسيده من ناحية أخرى ، وهؤلاء العبيد الذين يتميزون بالنشاط لما لديهم من مهارات يطلق عليهم " العبيد المهرة " (Servi callidi) أمثال خريسالوس فى مسرحية " الأختان باكخيس " ، بالايستريو فى مسرحية "الجندى المغرور" ، توكسيلوس فى مسرحية " الفارسى " ، بسيودولوس فى مسرحية " بسيودولوس "[٣].

وإذا ذهبنا نستقرئ مدى صحة ذلك فى الكوميديا البلاوتية نجد ميركوريوس فى مسرحية "أمفيتريو " يلعب دور العبد المخادع . إذ استطاع أن يهيئ بحيله البارعة عنصر الأمان لجوبيتر من أية عواقب تفسد عليه نشوته . فها هو ذا ميركوريوس فى هيئة العبد سوسيا يصيح (بيت ٩٢٣) :

Amanti, subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.

عندما يميل به الهوى أتملقه بلطف وأشجعه وأسانده

وأسدى إليه النصيحة وأبتهج له .

ثم يضيف فى (بيت ٩٩٥) :

---

(١) Conte (G.B), op.cit , P.55.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit , p.35.

(٣) Ibid. , p.250.

يشير دف (Duff) إلى أنه يوجد تشابه كبير بين مسرحيتى " الأختان باكخيس " و"الجندى المغرور" من حيث اعتمادهما على الكذب والخداع ، فهما يظهران العبد فى دوره العادى كملك للمسرح فى قصص بلاوتوس ، فهو فنان فى الكذب والخداع ، انظر :
Duff (J.W), A literary history of Rome from the origins to the Close of the Golden Age, London (1953) , p.132.

Amat , sapit ; recte facit.

إنه ليعشق ويتصرف بحكمة وينجز عمله فى استقامة[١].

وفى مسرحية " الحمير " (أبيات ١٠١ وما يليها) نجد أباً يختلف عن كل الأباء الذين نراهم فى مسرحيات بلاوتوس ، حيث يساعد ديماينيتوس العبد ليبانوس فى تدبير الحيلة اللازمة للحصول على المال الذى يحتاج إليه ابنه[٢] .

أما عن الخداع فى مسرحية " الأختان باكخيس " ، فقد افترض فراينكل أن بلاوتوس كان مسئولاً عن إضافة الخداع الثالث إلى هذه المسرحية على الرغم من أن الأصل اليونانى "المخادع مرتين " لمناندروس ، الذى اقتبس منه مسرحيته كان يحتوى على خداعين فقط كما يظهر من العنوان . ولكن نظرية فراينكل قد لاقت جدلاً عنيفاً من جانب النقاد المهتمين بتحليل النص البلاوتى[٣].

فقد قدم أوينز (Owens) ثلاثة اعتراضات على افتراض فراينكل أهمها الأول والثانى ، فنجده يرى أن المسرحية اليونانية " المخادع مرتين " كانت تحتوى على ثلاث خدع فى حين أن عنوان المسرحية كان يتضمن أثنتين فقط ، وهنا يتفق أونز مع ريتشل (Ritschl) بأن عنوان المسرحية قد تجاهل ببساطة الخداع الأول ، ثم يعود أونز ويرفض فكرة أن بلاوتوس قد اقتبس خداعاً آخر من مسرحية أخرى أو ابتكر خداعاً ثالثاً لأنه من الصعب أن يكون بلاوتوس قد وجد حدثاً فى مسرحية يونانية أخرى يتفق ويتلاءم مع أحداث مسرحية " الأختان باكخيس " ، كما أنه قاوم فكرة أن بلاوتوس استطاع أن يبتدع حدثاً مسرحياً دون الاعتماد على النموذج اليونانى [٤].

ولكن بعض النقاد المحدثين قد ناقشوا بعناية رأى فراينكل واعتبروا أنه كان على صواب ، وأن الخداع الثالث الخاص بمبلغ ٢٠٠ فيليبى (Philippi) الإضافية التى انتُزعت من نيكوبولوس كما يظهر فى (أبيات ٩٢٥ – ١٠٧٥) يعتبر إضافة بلاوتية ، هدف منها بلاوتوس التوسع فى دور خريسالوس[٥] . حيث نجد خريسالوس كأحد العبيد المهرة فى المسرح البلاوتى يستطيع أن يخدع سيده ثلاث مرات ، لدرجة جعلت الشيخ العجوز

---

(١) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

(٢) Duckworth (G.E) , op . cit , p.170.

(٣) Lowe (J.C) ,The Virgo callida of Plautus, Persa ,CQ 39 (1989) , P.391.

(٤) Owens (W.M) ,The third deception in Bacchides,Fides and Plautus'originality , JPH 115 (1994) , P.385.

(٥) Lowe (J.C.B), op.cit ,P.391.

كما يؤكد هؤلاء النقاد أن بلاوتوس قد أدخل حيلاً أخرى إضافية فى مسرحيات أخرى ، فقد أدخل فى مسرحية "بسيودولوس" خطه إضافية كان الهدف منها حصول بسيودولوس على ٢٠ مينا (Minae) من سيمو والد كاليدوروس(Calidorus) إلى جانب الخطة الأصلية التى كانت موجوده فى الأصل اليونانى .

نيكوبولوس يعترف بأنه على الرغم من شعره الأشيب إلا أن العبد قد نجح فى خداعه بدهائه البارع (أبيات ١١٠٠ – ١١٠١)[1] .

Hoc est demum quod percrucior,
me hoc aetatis ludificari,
cano capite atque alba barba
miserum me auro esse emunctum,

أخيراً فإن هذا يكون أقسى عذاب ،
أن أُخدع فى هذه السن ، أنا البائس
برأسى الأشيب وبلحيتى البيضـــاء
إحتال علىّ فى ذهبى.

وفى هذه المسرحية أيضاً نجد أن أحاديث العبد خريســـالوس إلـــى سـيده ، تذكرنـــا بأحاديث العبيد عند مناندروس ، الذين يستخدمون لغة تراجيدية من أجل إقناع السيد العجـــوز أو السيد الشاب ، حيث إن الهدف من استخدام هذه اللغة كـــان يكمـــن فـــى إظـــهار الجديـــة والعاطفة[2].

إن كاتبنا المسرحى دائماً يؤكد على تكدير السيد الساقط بين أيدى العبد ، ومما يثير دهشـــتنا أن هذا السيد كان يرتقى منزلة رفيعة فى المجتمع الرومانى. فدائماً عند بلاوتوس نجد السيد بعـــد خداعة لم يكن غاضباً على فقده للمال المسلوب منه ولكن على فقد كرامتة وإهانته بواســــطة عبده ، حيث نجد الأشيب ثيوبروبيديس (Theopropides) فى مسرحية "بيت الأشباح" يعبر عن شعوره العام تجاه الأسلوب الذى خُدع به فى (أبيات ١١٤٦ – ١١٤٧):

Iam minoris omnia alia facio prae quam quibus
modis me ludificatust.

الأن كل الأشياء الأخرى التى أقوم بها تكون أدنى درجة من
الأساليب التى خدعنى بها.

---

(1) Owens (W.M), op.cit .P.381.

(2) ففى الشذرة (531K) من مسرحية " الشبح" لمناندروس نجد العبد الجاد الحماسى ينصح سيدة الشاب فى لهجة تراجيدية ، لا يعتنى الجمهور بالضحك عليها لما تحويه من جدية وحزم شديد ، انظر:

Webster (T.B.L), Studies in Menander,Manchester (1950),pp.157-158.

وعن أصداء النهج التراجيدى عند بلاوتوس ، انظر:

Leo (F.), Plautinische forschungen zur kpitik und geschichte der Komodie,2nd edition, Berlin (1912) , pp.113,133 ; Duff (J.W), op .cit , p.125.

وفى مسرحية "الأختان باكخيس " نجد العجوز نيكوبولوس مثل ثيوبروبيديس ، لم يكن مهتماً بالمال المسلوب منه ، بل كل ما يحز فيه أن عبده قد جعله أرخص قيمة من التراب بهذه الطريقة التى خدعه بها (بيت ١١٠٢):

Perii, hoc servom meum non nauci facere esse ausum!

لقد هلكت ، بهذه الطريقة تجرأ عبدى على أن يجعلنى عديم القيمة (تافهاً)!

كما يشير أيضاً إلى أن خسارته بعض النقود بطريقة أخرى أهون وأقل عنده من تلك بكثير (بيت ١١٠٣)[1].

وفى مسرحية " الأسيران " نجد السيد هيجيو يشعر بالألم كلما فكر فى الخدعة التى دبرها تينداروس واستطاع أن يخدعه بها ، كما أنه يخشى إذا انتشر الخبر، أن يصبح أضحوكة تتندر بها المدينة ، وقد نجح بلاوتوس فى صياغة ذلك فى لغة ساتورنالية (Saturnalian) بلاوتية مشهورة (أبيات٧٨٦ – ٧٨٧)[2]:

extemplo ad forum advenero,omnes loquentur :
"hic illest senex doctus , quoi verba data sunt".

بمجرد أن أصل إلى السوق ، سوف يقول الجميع:

"هذا هو العجوز الماكر ، الذى خدعوه".

ولقد لاحظ فراينكل التشابه الواضح بين سذاجة هيجيو فى مسرحية "الأسيران" وخداع نيكوبولوس فى مسرحية "الأختان باكخيس" الذى يمكننا أن نطلق عليه أيضاً الساذج المخدوع (أبيات ١٠٨٧ وما يليها) وهو ما يعتبره فراينكل من أكثر النماذج البلاوتية أصالة فى موضوع خداع السيد العجوز[3]. ومن الناحية الهزلية ، نجد أن الفكاهة كانت تكمن فى أن السيد العجوز الحكيم رب الأسرة (Pater familias) يتلقى هزيمة فادحة عن طريق أقل عضو منزلى فى أسرته وهو ما لا يتناسب مع سلوك الرومان الموقر تجاه الأشخاص الذين بلغوا أرذل العمر ، ولكن يبدو أنه عند بلاوتوس كلما عظم شأن الضحية ، كلما كانت السعادة عارمة جداً بعد تحقيق الانتصار خاصة وأن معظم رجال بلاوتوس يتمتعون بقدر كبير من المنزلة الاجتماعية والسياسية مما جعلهم يلقون احترام العامة على نطاق واسع جداً[4].

---

(1) Segal (E.) , Roman Laughter,The Comedy of Plautus , Cambridge (1968),PP.117,119.

(2) Ibid., P.120.

قارن بين ذلك وبين رد فعل ثيوبروبيديس فى مسرحية " بيت الأشباح " وستراتيبوكليس (Stratippocles) فى مسرحية " إبيديكوس" ، انظر :

Duckworth (G.E) ,op.cit ,p.289.

(3) Fraenkel (E.), op.cit ,pp.205,187.

(4) Segal (E.) , op.cit ,p.119.

حيث نجد العجوز ديماينيتوس فى مسرحية " الحمير " يشغل منصب القائد المرشد فى مجلس الشيوخ (بيت ٨٧١):

Eum etiam hominem in senatu dare operam aut clientibus.

لكنه يبذل جهداً عظيماً بسبب هذا الرجل فى مجلس الشيوخ أو مع أتباعة .

كما أن هيجيو فى مسرحية "الأسيران" لم يكن فقط من الأثرياء بل عُرف أيضاً فى المدينة بأنه العجوز الماكر المتميز بالمهارة والذكاء (Senex doctus) (بيت ٧٨٧)(١).

مما جعل ترنتيوس بعد ذلك يشير فى مقدمة مسرحية " الخصى " (Eunuchus) (بيت ٢٩) إلى أن خداع الأشيب (Senex) كان موضوعاً مألوفاً جداً على خشبة المسرح الكوميدى الرومانى . ولكن الأشيب عنده يخدع نفسه بدلاً من خداعه بواسطة أحد العبيد وذلك بتعنته الدائم لتقبل الحقيقة كما يظهر فى مسرحية " فتاة أندروس " (Andria) (أبيات ٧٤٧ وما يليها) و"المعذب نفسه" (أبيات ٧٠٩ وما يليها) . وفى كلتا الحالتين يوجد ما يسمى بخداع النفس(٢).

وعلى الرغم من ذلك لم يكن العبيد فى قصص بلاوتوس غير موثوق بهم ، كما لم يكونوا كذلك فى الحياة الواقعية ، حيث إن تينداروس فى مسرحية " الأسيران " وميسينيو فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " وجروميو فى مسرحية " بيت الأشباح " وسكيليدروس فى مسرحية "الجندى المغرور" وستاسيموس فى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " كانوا خدماً مخلصين . لقد ظل نقاد المسرح البلاوتى لمدة طويلة يتناقشون حول إضافات بلاوتوس إلى الأصل اليونانى الذى أخذ منه ، ولكن فى الحقيقة بدون وجود النص اليونانى نجد أنفسنا مقيدين ولا نستطيع أن نجيب على هذه الجزئية إجابة وافية مقنعة . ولكن يمكننا القول أن أسلوب معظم العبيد البلاوتيين كان يتميز بالصبغة الرومانية وأحد هؤلاء العبيد هو العبد المسرع (Servus currens)(٣). الذى طور بلاوتوس من شخصيته من أجل إحداث التأثير المباشر وإثارة الضحك ، فهذا العبد غالباً ما يأتى على المسرح مسرعاً وهو يلهث متسماً بإطلاق أنفاس مسموعة بعد المسافة الكبيرة التى يقطعها كى يلقى بعض المقتطفات من الأخبار ، متظاهراً بأنه يدفع جانباً أشخاص غير مرئيين قد زحموا الشارع من أجل الوصول إلى سيده بسرعة

---

(١) Segal (E.) , op.cit ,p.120.

وفى مسرحية إبيديكوس نجد العبد الماهر يعترف بالوضع المرموق لخصومه وفى الوقت ذاته يتباهى بأنه سوف ينتصر على هذا الثنائى المرعب المعروف بأنه ضمن رؤساء مجلس الشيوخ.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.390.

(٣) Mcleish (k.), op.cit ,p.36.

دون أدنى تأخير نظراً لأهمية الأخبار التى يحملها له[1] . وفى الوقت ذاته نجد الجمهور متشوقاً إلى طريقة سرد هذه الأخبار وعواقبها بالنسبة للعبد المسرع مما يُحدث تسلية وإمتاعاً لهم[2].

وإذا ما تطرقنا إلى جذور فكرة العبد المسرع ، نجد أن هذه الفكرة ترتبط بالكوميديا الأتيكية القديمة ، (انظر مسرحيتى " أهل أخارناى " (أبيات ١٧٦ وما يليها) و" الطيور "(أبيات ١١٢٢ وما يليها). ثم انتقلت بعد ذلك إلى الكوميديا الأتيكية الحديثة ، حيث أصبح العبيد المسرعون من الشخصيات الطريفة فى هذه الكوميديا ، فعند مناندروس فى مسرحية " الفظ " نجد العبد بورياس (Πυρρίας) المطارد من كنيمون يدخل مسرعاً من ناحية اليسار (أبيات ٨١ – ٨٢) :

Πάρες , φυλάττου , πᾶς ἀπελθ' ἐκ τοῦ μέσου.
μαίνεθ' ὁ διώκων , μαίνεται.

فليسقط (هذا الرجل) ، انتبه ، فليبتعد كل شخص من الوسط .
المجنون يطاردنى ، إنه يثور (يهتاج)[3] .

وفى مسرحية الحمير عندما اهتدى تفكير ليونيدا (Leonida) إلى حيلة رائعة من أجل الحصول على المال الذى سوف يساعد به سيده الشاب ، نجده يدخل مندفعاً إلى المسرح باحثاً عن سيده أو عن زميله ليبانوس ليبلغهما الخبر (أبيات ٢٦٧ – ٢٦٨) [4].

LEON: Ubi ego nunc Libanum requiram aut familiarem filium,
ut ego illos lubentiores faciam quam lubentiast ?

***ليونيدا:** أين أبحث عن ليبانوس الآن أو الابن الصديق ،*
كى أزف تلك الأخبار الأكثر سروراً لهما عما هى سارة لى ؟

إن الصورة التقليدية للعبد المسرع وإحداث التسلية لم تكن متوقفة على العبيد فحسب بل أيضاً تشمل أى شخص يندفع فجأة خارج المنزل معلناً بصيحة غاضبة أو بطريقة مفزعة ما يحدث بالداخل ، وقد استخدمت هذه الفكرة بصورة رائعة فى مسرحية " الخصى " لترنتيوس – التى تظهر تقريباً فى معظم مسرحيات بلاوتوس – فنجد فى مسرحية " وعاء الذهب " الطباخ كونجريو عندما ينهال عليه يوكليو ضرباً بالعصى ، يدخل إلى المسرح مسرعاً من منزل

---

(1) Sandbach (F.H), op.cit ,p.125.

(2) Mcleish (k.), op.cit ,pp.36-37.

إن العبيد المسرعين يظهرون بصفة متكررة فى ثمانى مسرحيات بلاوتية (" أمفيتريو " ، "علبة المجوهرات" ، "كوركوليو" ، "إبيديكوس" ، " التاجر " ، " بيت الأشباح " ، " ستيخوس" ، " ثلاث قطع من العملة ") وفى خمس مسرحيات لترنتيوس ، انظر : Duckworth (G.E) , op.cit ,p.106.

(3) Gratwick (A.S), Terence , The Brothers , England (1987) , p.242.

(4) Duckworth (G.E) , op.cit ,p.106.

يوكليو كى يحكى ما حدث بالداخل (أبيات ٤٠٦ – ٤٠٧)[1] . وفى مسرحية " الأسيران " نجد الطفيلى إرجاسيلوس يقوم بدور العبد المسرع فى حمل الأخبار السارة إلى سيده والتى كان يتلهف إليها ويطلبها من السماء (أبيات ٧٧٦ – ٧٧٧)[2] . لذلك نجد الطفيلى يرتدى ملابسه بنفس طريقة العبد المسرع ، حيث يلف عباءته حول عنقه مثما يفعل العبيد الهزليون كى تسهل له مهمة الإسراع (أبيات ٧٧٨ – ٧٧٩)[3]:

Nunc certa res est,eodem pacto ut comici servi solent,
coniciam in collum pallium, primo ex med hanc rem ut audiat

الآن الموقف واضح ، إننى سوف أضع العباءة حول عنقى ،

كما تعود العبيد الهزليون ، كى يسمع منى فى بادئ الأمر هذه الحقيقة .

وفى مسرحية " أمفيتريو " نجد الإله ميركوريوس يتقلد صفة العبد المسرع ، التى أصبحت أكثر شهرة فى الكوميديا البلاوتية عما كانت عليه فى الكوميديا اليونانية ، حيث يشير فى (أبيات ٩٨٤ – ٩٨٨) إلى أن وظيفة العبد المسرع فى الكوميديا تتركز فى حمل الأخبار[4].

وفى مسرحية " إبيديكوس " تظاهر العبد إبيديكوس مثل ميركوريوس فى مسرحية " أمفيتريو " بأنه يلعب دور العبد المسرع ويحمل أخباراً هامة إلى بيريفانيس (Periphanes) (أبيات ١٩٤– ١٩٥) :

Age nunciam orna te, Epidice , et palliolum in collum conice
itaque adsimulato quasi per urbem totam hominem quaesiveris.[5]

هيا الآن استعد يا إبيديكوس وضع العباءة الصغيرة حول عنقك ،

وهكذا تبدو متظاهراً كما لو كنت تبحث عن رجل خلال المدينة كلها .

إن المتعة فى هذه المشاهد تكمن فى أن العبد حامل الأخبار الهامة لديه القدرة على إثارة الإحساس بالشك والقلق وقتما شاء عن طريق تأخره فى إفشاء المعلومات التى يحملها[6].

كما أن هؤلاء العبيد أو الطفيليين عندما يحصلون على فرصتهم فى التملق يصبحون أكثر الشخصيات شراسة لما لديهم من أنباء غير متوقعة ، ففى مسرحية " الأسيران " نجد

---

(1) Mcleish (k.), op.cit , pp.37-38.

(2) Fraenkel (E.), op.cit ,p.297.

(3) Hunter (R.L) , The New Comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985),p.80.

(4) Beacham (R.C) , The Roman theatre and its audience , London (1995) ,p.235.

(5) Hunter (R.L), op.cit , p 80.

(6) Duckworth (G.E) , op.cit , p.111.

وعن العبد المسرع فى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " ، انظر :

Csapo (E.), Plautine Element in the running-slave entrance monologues ? CQ 39 (1989),P.161.

إرجاسيلوس عن طريق الأخبار التى يحملها لسيده ، يرغب فى الحصول على الطعام إلى الأبد داخل منزل هيجيو ، لذلك فإنه يطلب منه أن يصدر أوامره بإيقاد النار ، ناراً عظيمة كى تكفى ما سيوضع عليها من قدور (بيت ٨٤٣) :

ERG: Bene facis. Iube____
HEG: Quid iubeam ?
ERG: Ignem ingentem fieri.

إرجاسيلوس : أشكرك . فلتأمر ـــــ

هيجيو : بماذا آمر ؟

إرجاسيلوس : أن تضرُم ناراً عظيمة .

وفى مسرحية "الثروة " (Plutus) لأريستوفانيس نجد العبد الذى يحضر أخباراً جديدة تكون له متطلبات من نفس النوع (أبيات ٦٤٤ – ٦٤٥)[1].

وعن العبد المسرع عند ماناندروس ، يقترح أندرسون أن العبد داؤس (Daos) فى مسرحية "الدرع " (Aspis) خاصة فى (أبيات ٣٩٩ – ٤٢٠) التى يلعب فيها دور المخادع يشبه إلى حد ما العبد المسرع عند بلاوتوس معتمداً فى ذلك على الإثارة الموجودة فى إسراع داؤس بالإضافة إلى أنه عندما يتحدث فإنه ينطق بسطور تراجيدية غير واضحة . كل هذا يشبه التكلف الموجود فى الدخول المسرع للعبد البلاوتى ، ويتفق أندرسون مع الآخرين الذين يرجحون أن ماناندروس نفسه كان يعتقد أن شخصية العبد المسرع تعتبر نموذجاً للرسول التراجيدى[2] . وإذا كان ترنتيوس قد أظهر صورة العبد المسرع كما هى فى أصوله اليونانية دون تغيير ، فإن معالجة بلاوتوس لمشهد العبد المسرع كانت تخضع للأسلوب البلاوتى ، وليس أدل على ذلك من الاختلاف الواضح فى هذا الجانب بين بلاوتوس وترنتيوس[3].

حيث يرى فراينكل أن العبد المسرع وبصفة خاصة المونولوج الذى يلقيه يعد ظاهرة رومانية واضحة تنمو بغزارة فى تربة لاتينية ، فى حين أن البذرة إغريقية[4] .

---

(1) Lindsay (W.M) , Captivi of Plautus , London (1900),p.309.

ولدينا فى مسرحية " ستيخوس " مشهد مشابه للمشهد الموجود فى مسرحية " الأسيران " حيث إن العبد بيناكيوم (Pinacium) يسرع على طول الشارع كى يخبر سيدته بانيجيريس (Panegyris) بوصول زوجها الغائب منذ فترة طويلة ، وعندما يجدها يتقدم إليها كى يسرد عليها متطلباته بنفس طريقة إرجاسيلوس (أبيات ٣٥٢ وما يليها) .

(2) Anderson (W.S) , Barbarian play , Plautus Roman comedy , Toronto Buffalo London (1993),p.161.

(3) Duckworth (G.E), op.cit ,P.107 ; Hunter (R.L) , op.cit ,p.81 ; Higginbotham (J.),Greek and Latin Literature.A comparative study , Methuen London (1969),p.214.

(4) Fraenkel (E.), op.cit ,p.247. Csapo (E.), op.cit ,p.149.

ـ عقاب العبيد:

إن فكرة العبودية وإن كانت بغيضة عند القارئ المعاصر ، إلا أنها كانت مبدأً مقبولاً عند الإغريق والرومان على السواء . لذا – كما يرى سِنس – لايجب أن نحكم على الكوميديا الرومانية بمقاييس العصر الحديث كما يحلوا لبعض النقاد أن يفعلوا ، ففى رأيه أن جميع العبيد لم يعاملوا بقسوة على يد سادتهم إذ كانت توجد فئة تتمتع بقسط وافر من المعاملة الإنسانية [1].

ولقد عبر بلاوتوس فى مسرحياته عن المعاملة السيئة التى كان يلقاها العبيد ، حيث نجده يشير إلى عدد كبير من وسائل التعذيب المختلفة التى كانت تنتظر العبيد المخادعين ، وأغلب هذه الوسائل وردت على لسان العبد ليبانوس فى مسرحية " الحمير " بعد نجاح خطته هو وزميله ليونيدا فى الحصول على المال لمساعدة سيدهم الشاب (أبيات ٥٤٥ – ٥٥١)[2]:

LEON: Perfidiae laudes gratiasque habemus merito magnas,
quom nostris sycophantiis,dolis astutiisque,
advorsum stetimus lamminas,crucesque compedesque,
nervos,catenas,carceres,numellas,pedicas,boias,
inductoresque acerrumos gnarosque nostri tergi.

ليونيدا: إننا نقر عن استحقاق بالشكر والاحترام الكبير لربة الغدر ،
إذ بتملقنا وخداعنا وبراعتنا ، قد تجنبنا الحديد والصلبان والقيود ،
والسيور والسلاسل والسجون والحواجز والأصفاد والأطواق
والحبال القوية جداً المألوفة لظهورنا.

وفى مسرحية " التوأمان مينايخموس " يشير العبد ميسينيو إلى أن الجلد والأغلال والعمل فى الطاحونة والكد والجوع والبرد القارس هى العاقبة التى تنتظر العبد الكسول (أبيات ٩٧٣ – ٩٧٥) ، لذلك يتجنب العبد ميسينيو الوقوع فى الخطأ كى يتحاشى هذا العقاب (بيت ٩٨٣)[3].
فقد قصد بلاوتوس أن يبين فى كوميدياته كل عناصر العنف المرتكب تجاه العبيد ، وذلك عن طريق إظهار الإساءة اللفظية وتهديدات العقاب التى كانت تنتظرهم ، حيث كان هذا العنف

---

(1) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١١٣.

(2) Segal (E.), op.cit, p.137.
Cf. Also. Beacham (R.C), op. Cit , p. 38 ; Westaway(M.A), The original element in Plautus , Cambidge (1917), p. 50 .

(3) Segal (E.), op.cit ,p.142.

الشديد الذى أظهره بلاوتوس يبين أنه قام بتكثيف عنصرين هامين هما الحماقة والإساءة فـــى المعاملة اللذين توافرا فى الأشعار الفيسكينية* (Fescennini) والقصص الأتيلانية [١].

ويمكننا أن نسرد أشكال العقاب ووسائل التعذيب التى استخدمها بلاوتـــوس فـــى مســرحياته وتناقلها من بعده الكتاب الرومان . ففى مسرحية " التوأمـــان مينـــايخموس " يشـــير الطفيلـــى بينيكولوس إلى أن تقييد الأسرى والعبيد الهاربين بالسلاسل يعد عملاً شنيعاً ، معتمداً على أنـــه إذا ازداد الضرر على شخص بائس (المقصود العبودية ثم القيود ذات السلاسل) فإن رغبتـــه فى الهرب ستصبح أكثر (أبيات ٧٩ – ٨١) ، ويبـــدو أن بلاوتـــوس مـــن خـــلال حديـــث بينيكولوس ، أراد أن ينتقد وضع العبودية بوجه عام ووسائل التعذيب التى يتعرض لها العبـــد بوجه خاص .

وفى مسرحية " الأسيران " توجد إشارة إلى القيـــود الفرديـــة (Catenae singulariae) ، وذلك عندما أمر هيجيو رئيس الخدم بفك الأصفاد عن الأسيرين (فيلوكراتيس وتينـــداروس) وتقييدهما بالقيود الفردية (بيت ١١٢) :

Eis indito catenas singularias.[٢]

ضع لهما القيود الفردية

وفى هذا المشهد يشعر فيلوكراتيس بالمرارة فى نفسه فضلاً عما يصيبه مـــن الآم جســـدية ، وتعمقت فى نفسه مشاعر الغضب والسخط كلما ازداد وعيه بإنسانيته .

وفى مسرحية " الأختان باكخيس " يأمر السيد نيكوبولوس عبيده ، الذين يمكن اعتبارهم أيضـــاً مساعدين له فى إدارة شئون المنزل ، بأن يربطوا خريسالوس قبل أن يسلبه الذهب مرة أخـــرى (بيت ٨٢٢) :

Abducite hunc
intro atque adstringite ad columnam fortiter.

احملوا هذا الرجل إلى الداخل واربطوه إلى عمود بقوة .

---

* تتمثل هذه الأشعار فى مجموعة من الأغانى الريفية البهيجة المرحة ، وقد أرجع بعض الشراح تسميتها بهذا الاسم نسبة إلى مدينة فيسكينيوم (Fescennium) فى إتروريا التى نشأت فيها هذه الأشعار لأول مرة .وكان المشتركون فى هذه الاحتفالات يتبادلون فيما بينهم حواراً مرتجلاً تسوده الألفاظ البذيئة والنكات المكشوفة وذلك بقصد إبعاد العين الشريرة .

(١) Beacham (R.C), op.cit ,pp.30-31.

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.50.

ويشير لوى (Lowe) إلى أن المسئول عن تعذيب العبيد غالباً ما يكون وكيل السيد ، إما فى أثناء غياب سيده ، أو فى وجوده لكن بأوامره ، على الرغم من أن هذا الوكيل هو نفسه يكون عبداً ، انظر :

Lowe (J.C.B), Prisoners , Guards and Chains in Plautus.Captivi. AJPH 112 (1991),P.34.

وعند مناندروس نجد أن استخدام القيود الفردية قد ورد فى شـــذرات مســرحية " بيرينثيــا " (Perinthia) وفى مسرحية " فتاة أندروس" (بيت ٨٦٠) ، التى يقابلها عند بلاوتوس (بيــت ٧٩٩) فى مسرحية " الأختان باكخيس "[١].

Constringe tu illi, Artamo, actutum manus.

فلتقيد له أنت ، يا أرتامو ، يديه فوراً .

وعن الضرب بالسياط ، فقد كانت هناك قسوة رومانية فى العقاب بالسياط والصلب الذى يُــهدد به العبيد فى كل وقت على المسرح البلاوتى[٢] . فنجد فى مسرحية " وعاء الذهب " ، البخيــل يوكليو يلقى بخادمته خارج المنزل بتهديدات رومانية نموذجيــة كــالجلد والصلــب والنخــس بالمهماز (أبيات ٤٥ - ٤٩) ، حيث تكثر تهديداته لها بسبب شكوكه حول القــدر المملــوءة بالذهب إلى أن وصل به الحال أن يأمرها بإطفاء النار بصفة دائمة حتى لا يــأتى أحــد إلــى المنزل بغرض استعارتها (أبيات ٩٣ - ٩٤)[٣]. وفى مسرحية " التوأمان مينايخموس " يشــير العبد ميسينيو إلى أن العبيد كانوا يضربون بالسياط على ظهورهم وتوضع القيود فى أرجلــهم عند معاقبتهم (أبيات ٩٧٠ - ٩٧١) ، وهو العقاب الذى يخشاه الطباخ كيليندروس ، طــاهى العاهرة إروتيوم ، بسبب تأخره فى إعداد الطعام الذى أمره به مينــايخموس (أبيــات ٢٧٦ - ٢٧٧) :

Vae tergo meo,
Prius iam convivae ambulant ante ostium
quam ego opsonatu redeo.

واحسرتاه على ظهرى ، إن الضيوف يسيرون الآن أمام الباب
قبل أن أعود بالطعام.

إذا ارتضينا بالعبد سوسيا ممثلاً للعبد الرومانى فى مسرحية " أمفيتريو " ، فمــن الطبيعــى أن يتميز بنفس ملامح بقية العبيد عند بلاوتوس وخاصة الخوف من الضرب بالســياط ، فعندمــا يدخل إلى المسرح حاملاً مصباحاً فى يده لأن الوقت كان متأخراً ، نجده يخشــى أن تقبــض

---

(١) Webster (T.B.L), op.cit ,p.81.

(٢) دف (ج. و) ، تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د . محمد سليم سالم ، مراجعة د. محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، مــركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص ٢٣٤ .

(٣) Duff (J.W),The Writers of Rome, Oxford (1924),p.20 ; Zagagi (N.),Tradition and Originality in Plautus,Studies of Amatory Motifs in Plautine Comedy, Gottingen (1980),p.74.

وفى مسرحية "بسيودولوس" نجد القواد باليو(Ballio) قد اندفع إلى المسرح وهو يقود عبيده أمامه بالسياط (أبيات ١٣٤ - ١٣٦) ، انظر:

Williams (G.),Tradition and Originality of Roman Poetry, Oxford (1968), p.286.

عليه الشرطة ويُزج به فى السجن وفى هذه الحالة فإنه سيُضرب بالسياط بيد السجانين الثمانية (أبيات ١٥٨ – ١٥٩)[1].

Nec quisquam sit quin me malo omnes esse dignum deputent.
ita quasi incudem me miserum homines octo validi caedant

إن الجميع يعتبروننى مستحقاً للأذى ولن يوجد أى شخص (إلا ويقول ذلك)

هكذا يضرب الرجـال الثمانية الأقوياء جثتى المسكينة كما لو كانت سنداناً.

ويرمز بلاوتوس فى هذه المسرحية إلى الظلم الاجتماعى الواقـع على العبيد بظـلام الليـل (بيت ١٥٤) ، ثم يُلمّح فى يأس إلى دوام هذا الظلم (بيت ٢٧٦) ، ثم يصور بلاوتوس حالـة الضياع التى يحياها العبيد فى قول سوسيا (بيت ٣٣٦) :

Non edepol nunc ubi terrarum sim scio, si qui roget.

إن سألنى سائل ، فإننى حقاً لا أعرف الآن فى أى موضع من الأرض أكون.

وفى النهاية يلخص بلاوتوس آلام طبقة العبيد على لسان سوسيا الذى يقـول سـاخطاً (بيـت ١٧٤) :

Ergo in servitute expetunt multa iniqua.

إذن كم من (أعمال) كثيرة ظالمة تقع فى ظل العبودية[2].

ويرى سيجال (Segal) أن ضرب العبيد كان وليد الكوميديا القديمة ، وشكوى العبد من جلده على ظهره كان بالفعل شكلاً نمطياً فى عصر أريستوفانيس ، ففى مسرحية" السلام " (أبيـات ٧٤٣ – ٧٤٤) نجد أريستوفانيس يعبر عن ضيقه وانزعاجه من تكرار التصوير المبتذل لجلـد العبيد على المسرح الكوميدى ، وعلى الرغم من ذلك نجده هو نفسه يقدم هذا التصويـر فـى مقدمة مسرحية " الفرسان " ، وكذلك فى مسرحية " الزنابير " (أبيات ١٢٩٢– ١٢٩٦) حيث عويل العبد كسانثياس (Xanthias) الجدير بالشفقة بعد أن تم ضربه بكافة الوسـائل حتـى أصبح جسده يجمع بين اللونين الأزرق والأسود ، وكان هدف أريستوفانيس من هذين المثـالين إثارة شفقة الجمهور وحثهم على حسن معاملة العبيد ، فى حين أننا عند بلاوتوس نجد أن آثـار ضربات السياط ذات اللون الأرجوانى كانت العلامة المميزة لظهر العبـد البلاوتـى[3]. حيـث اعتمد فى مسرحية " أمفيتريو " على آثار الضرب الموجودة على ظهر العبد سوسيا فى مشـهد التمييز بين سوسيا وميركوريوس ، فبعد أن وجد سوسيا أن ميركوريوس يشـبهه تمامـاً مـن

---

(1) Segal (E.), op.cit ,P.153.

(2) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص ١١٧.

(3) Segal (E.), op.cit ,PP.138-139.

حيث السمات الجسدية ، لجأ إلى آثار الضرب التى على ظهره (Tergum cicatricosum) لكى تصبح النقطة الفاصلة فى عملية التمييز هذه (بيت ٤٤٦):

Si tergum cicatricosum, nihil hoc similist similius[1].

فإذا كان الظهر مليئاً بآثار الجروح ، فلن يوجد شبيه أكثر شبهاً من هذا .

يشير فارو (Varro) كما ورد عند جيليوس فى مؤلفه (الليالى الأتيكية: ٣، ٣، ١٤) أن الكاتب نفسه قضى فترة وجيزة فى الطاحونة (In pistrino.) كعامل وليس كعبد وخلال تلك الفترة اتصل بطبقة العبيد وشعر بمعاناتها والظلم الواقع عليها ، لذلك نجده يترجم ذلك إلى إشارات عديدة طغت على مسرحياته . ففى مسرحية " بسيودولوس " (أبيات ٤٩٤،٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٣٤ ، ١٠٦٠) توجد إشارات إلى الطاحونة وما كان يحدث فيها من تعذيب ، مما جعل العبد بسيودولوس يخشى أن يُرسل إلى هذا المكان فى حالة فشل خطته (أبيات ٥٣٣ – ٥٣٥)[٢].

وفى مسرحية " الأختان باكخيس " يشير نيكوبولوس إلى أنه لولا محبته لابنه منيسيلوخوس الذى توسل إليه أن يسامح العبد خريسالوس ، ورغبته فى إجابة طلب ابنه ، لصارت جوانب العبد خريسالوس شرائح وتم إرساله إلى الطاحونة لكى يقضى كل حياته هناك مكبلاً بالأصفاد بسبب خداعه الماكر (أبيات ٧٨٠ – ٧٨١) :

Ut tua iam virgis latera lacerentur probe
ferratusque in pistrino aetatem conteras.

كى تُمزق جوانبك الآن بالعصى على نحو لائق ، وتقضى حياتك
فى الطاحونة مكبلاً بالحديد .

إن العبيد أنفسهم أحياناً يبالغون فى وصف المعاملة التى يلقونها على أيدى سادتهم فنجدهم يصفونها بأنها معاملة خشنة قاسية أحدثت إصابات بالغة فى أجسادهم ، مستخدمين لغة كوميدية فى التعبير عن ذلك وهو ما أعجب الجمهور الرومانى وجعله يتقبل بصدر رحب ذلك الأسلوب وخاصة فى الحالات التى يوجد بها تبادل للإهانات والتهديدات[٣].

ففى مسرحية " الأسيران " نجد العبد تينداروس يصف المحاجر كإحدى وسائل التعذيب بأنها أشد وأقسى وسائل التعذيب كافة ، ولقد استحق تينداروس بالفعل شفقة الجمهور الذى كان يعرف تماماً مايحدث للعبيد فى المحاجر (أبيات ٩٩٨ – ١٠٠٠) :

---

(١) Segal (E.), op.cit ,P.139.

(٢) Ibid. , p. 214.

ومن العبيد الذين يخشون العقاب بالطاحونة ، العبد سكيليدروس فى مسرحية " الجندى المغرور " (أبيات ٣٠٥ وما يليها) ، وكذلك العبد داوس عند ترنتيوس فى مسرحية " فتاة أندروس " (أبيات ٢٠٩ وما يليها) ، انظر:

Duckworth (G.E), op.cit ,p.251.

(٣) Sandbach (F.H),.op.cit ,p.125.

Vidi ego multa saepe picta,quae Acherunti fierent
cruciamenta,verum enim vero nulla adaeque et *Acheruns
atque ubi ego fui, in lapicidinis[1].

إننى كثيراً ما عرفت ألواناً عديدة من التعذيب ، التى تحدث فى أخيرون
فالواقع أن أخيرون حقاً لايتساوى فى التعذيب مع المحاجر ،
حيث كنت (أعمل).

ومن بين الأدوات التى استخدمت فى العقاب ، نجد الطوق(Columbar) المستخدم فى لى العنق ، وقد وردت الإشارة إليه فى مسرحية "الحبل" (أبيات ٨٨٧ – ٨٨٨) حيث يتوقع خارميديس (Charmides) أن العقاب الذى ينتظر صديقه القواد لابراكس نتيجة أعماله الدنيئة هو "لى العنق"عن طريق الطوق[٢]:

Illic in columbum, credo,leno vortitur
nam in collumbari collus.

إننى أعتقد ، أن القواد قد حول إلى حمامة هناك ،
فعنقه الآن فى الطوق.

وكذلك نجد إشارة إلى العقاب بالقار الأسود (pix atra) فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٥٩٧)، وإلى العقاب بالنير (patibulum) فى مسرحيتى "بيت الأشباح" (بيت ٥٦) و"الجندى المغرور" (بيت ٣٦٠)[٣].

كما أشار بلاوتوس أيضاً إلى طريقة النخس بالمهماز (الوخز بالمنخاس) (Stimulus) فى مسرحيات " بيت الأشباح " (أبيات ٥٥ – ٥٧)، " الحمير "(بيت ٥٤٨) "بسيودولوس " (بيت ١٢٤٠) ، " كاسينا " (بيت ٤٤٧) ، وكذلك فى مسرحية " التوأمان مينايخموس" (بيت ٩٥١)[٤]:

MEN: At ego te pendentem fodiam stimulis triginta dies.

مينايخموس: *إننى سوف أنخسك بالمهاميز وأنت معلق لمدة ثلاثين يوماً .*

يشير سيجال إلى أن بلاوتوس قد أطلق عنان أصالته فى الإشارات المتعددة إلى عقاب العبيد خاصة بعد افتقار أصوله اليونانية إلى مثل هذه الإشارات . وكذلك عند مقارنة الإشارات

* هو نهر الآلام فى العالم السفلى حيث كانت تأوى أرواح الموتى ليحملها خارون عبر البحر.

(١) Halporn (J.W), "Erich Segal: Roman laughter , The Comedy of Plautus " , CJ 65 (1969-70) , P.236.

(٢) Fraenkel (E.), op.cit ,P.37.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,p.50.

(٤) Zagagi (N.), op.cit ,p.74.

وفى مسرحية "وعاء الذهب" نجد يوكليو يهدد خادمته بتهديدات عنيفة ، ويذكرها بجسدها الملئ بوخزات المناخيس(بيت ٤٥) :

Eucl:Tibi ego rationem reddam, stimulorum seges ?

يوكليو: أقدم لكِ السبب ، يامن تترقعى بالمهاميز ؟

المتعلقة بعقاب العبيد فى شذرات نايفيوس (Frag.15,16) مع إشارات بلاوتوس فإنـــها تبـــدو ضعيفة. مما جعل (Ehrenberg) كما ورد عنـــد ســـيجال يقـــترح أن التـــهديدات المتعـــددة والإشارات إلى عقاب العبيد كان مبالغاً فيها من جانب بلاوتوس لإحداث التأثير الـــهزلى مـــن ناحية ، وإثارة الشفقة على هؤلاء العبيد من ناحية أخرى ، وهو الـــهدف الـــذى ســـعى وراءه بلاوتوس فى معظم كوميدياته[١] . حيث إنه عن طريق الـــهزل اســـتطاع أن ينتقـــد الوضـــع الاجتماعى المتردى للعبيد فى روما والعلاقة الظالمة بين طبقة السادة الأشراف وطبقة العبيـــد المغلوبة على أمرها ، وبالتالى نجح فى إظهار بعض جوانب الخشونة التى كـــانت موجـــودة بالفعل فى الحياة اليومية الرومانية .

وإلى جانب هذه الوسائل المختلفة ، كان يُطلق على العبيد بعض الألفاظ المشينة خاصـــة فـــى حالة تكرار أفعالهم التى تتميز بالوقاحة والنذالة ، على سبيل المثال كلمة "الوغد" (mastigia) التى وردت فى مسرحية " الحبل "(بيت ١٠٢٢)[٢] ، " النذل "(furcifer) فـــى مســـرحيات "الأسيران "(بيت ٥٦٣)،" أمفيتريو "(بيت ٢٨٥) ، " كاسينا "(بيت ١٣٩) ، ويشير سيجال إلـــى أن كلمـــة (mastigia) تؤدى نفس معنى كلمـــة (furcifer) فـــى مســـرحية"الأســـيران" (أبيات ٦٠٠ – ٦٠١):

> **ARIST:Crucior,lapidem non habere me, ut illi mastigiae cerebrum excutiam , qui me insanum verbis concinnat suis.**[٣]

> ***أريستوفونتيس:*** *إننى أعذب (الآن) ، ألا أملك حجراً كى أصدع دماغ ذلك النذل ، الذى يجعلنى مجنوناً بكلماته.*

ويضيف سيجال أن هذه الألفاظ والصفات نفسها (mastigia,furcifer) قد أُطلقـــت بصـــورة عشوائية من أفواه شخصيات مناندروس وترنتيوس ، ولكن لم يكن المقصـــود بـــها التجريـــح والإهانة بقدر ما كان عند بلاوتوس ، ويمكـــن رد ذلـــك إلـــى أن العبيـــد البلاوتيين أنـــذال ومخادعون ومن نوع ردىء يستحق العقاب[٤].

وعند بلاوتوس ، نجد أن أكثر العبيد مهارة هم الذين يدركون أن فى انتظارهم أنواعاً مختلفـــة من التعذيب وعلى الرغم من ذلك يستمرون فى نصب شباكهم وخداع سادتهم . ففى مســـرحية

---

(١) Segal (E.), op.cit ,p.211.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.290.

(٣) Segal (E.), op.cit ,pp.138,211.

كما وردت كلمة (Verbero) "الوغد" فى مسرحيتى " الأسيران " (بيت ٥٥١) ، " أمفيتريو"(بيت٢٨٤) ، وكلمة (Carnufex) "الوغد أو النذل" فى مسرحية " أمفيتريو " (بيت ٤٢٢) ، انظر:

Duckworth (G.E), op.cit ,p.290 ; Zagagi (N.), op.cit ,p.74.

(٤) Segal (E.), op.cit ,p.138.

"الأسيران " نجد مدى إخلاص العبد تينداروس الذى ينقذ سيده فيلوكراتيس من الأسر ، على الرغم من إدراكه لما ينتظره من قيود ومحاجر فى حالة عدم عودة سيده الشاب[1].

وفى مسرحية " الحمير " نجد العبد ليبانوس على الرغم من أنه يعلم مدى العقوبة التى سوف تُوقع عليه هو وصديقه ليونيدا عند اكتشاف حيلتهما ، إلا أنه يشرع فى تنفيذ خطته طالما أنه يمتلك ظهراً يتحمل ضربات السياط (بيت ٣١٩) :

LIB: habeo opinor familiare tergum , ne quaeram foris .

ليبانوس : أعتقد أن لدى ظهراً ، ولن أبحث (عنه) فى الخارج.

مما جعل ليونيدا يمتدح هذه الشجاعة ويعتبرها الروح الصحيحة التى يجب أن يتحلى بها العبد (بيت ٣٢٠) :

LEON:Si istam firmitudinem animi optines salvi sumus.

ليونيدا : لو أنك تمتلك قوة الروح تلك ، نكون فى آمان .

وهى نفس الروح التى تحلى بها العبد خريسالوس فى مسرحية " الأختان باكخيس " ، حيث إنه حين يتبادر إلى ذهنه أن سيده سوف يعاقبه بالسياط فى حالة اكتشاف حيلته ، نجده على الرغم من ذلك يكمل خطته ، ولا يبالى طالما أن لديه ظهراً (بيت ٣٦٥)[2].

ولما كان عبيد بلاوتوس متفلسفون ومغرمون بالحكم والأمثال ، فإنهم يعتبرون تحمل العقاب وخاصة الصدمات العنيفة ثمناً للسعادة وبهذه الطريقة يلخصون فلسفتهم بصورة مصغرة ، فنجد فى مسرحية " الحمير " عندما يعلن ليبانوس عن استعداده لتحمل الصدمات العنيفة ، يعتبر ليونيدا أن الرجل الذى يتحمل هذه الصدمات هو الذى ينال خيراً بعد ذلك ويتمتع بالزمن السعيد (بيت ٣٢٤):

Fortiter malum qui patitur,idem post potitur bonum.[3]

الذى يتحمل الأذى بشجاعة ، هو ذاته الذى ينال خيراً بعد ذلك .

مما جعل سيجال يشير إلى أن هذه الأمثلة بلاوتية وليست خاصة بالكوميديا الرومانية بصفة عامة ، معتمداً فى ذلك على أن العبيد البلاوتيين وحدهم هم الذين يتميزون بتمجيد وضعهم واستكمال خططهم واحتقارهم لهذا العقاب ، وليس أدل على ذلك من صياح الانتصار الخاص بليبانوس فى مسرحية " الحمير " وهو فى حالة لا مبالاة من وسائل التعذيب ، لأنه استطاع هو وصديقه بنصبهما وخداعهما ودهائهما أن يتحديا هذه الوسائل (أبيات ٥٤٥ - ٥٥١)[4] .

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.48.

(٢) Segal (E.), op.cit ,p.143.

(٣) Ibid., p.149.

(٤) I bid.,pp.144-145.

ويبدو أن هذه المشاعر الجافة الخالية من أى رهبة تجاه العقاب قد تولدت داخل العبد نتيجة لعدم شعوره بكيانه الإنسانى وعدم أحقيته فى أن يتظلم من قسوة سيده أو سوء معاملته له ، أو أن يتظلم من الضرر الذى لحق به من هذا الاعتداء ، وإنما لسيده وحده طلب التعويض لنفسه بعين الدعوى فى حالة الاعتداء على أى شئ يملكه .

وتشير فيستاوى إلى أنه فى حالة ارتكاب الأخطاء أو الجرائم من أحد العبيد البلاوتيين ، يكون العقاب عاماً شاملاً لكل أتباعه من العبيد المقيمين فى نفس المنزل ، حيث نجد فى مسرحية " الجندى المغرور" (بيت ٤٠٨) إشارة إلى أن العبد بالايستريو (Palaestrio) يتوسل إلى زميله سكيليدروس ألا يستدعيه هكذا عند كل مصيبة ، وهو ماتعتبره فيستاوى أحد الابتكارات البلاوتية فى معالجة جانب عقاب العبيد [1].

ومما سبق يتضح أن العبد مغلوب على أمره فاقد لأبسط حقوقه فى الحياة ، لذلك يحاول بلاوتوس من خلال كوميدياته أن يعالج مشكلة العبيد القائمة بالفعل داخل المجتمع الرومانى ، وأن يوضح أن للعبيد على سادتهم حق الحماية والرعاية . وبالفعل نجح بلاوتوس فى معالجة هذه المشكلة بجعل كل من رب الأسرة وعبيدها يعملون من أجل استقرار الأسرة ، لذلك كان السادة يشجعون العبيد ويرأفون بحالهم كى يحافظوا لهم على أموالهم وممتلكاتهم فى أثناء غيابهم ، وقد أشار بلاوتوس إلى هذه التشجيعات فى العديد من مسرحياته ، على سبيل المثال فى مسرحيتى " ثلاث قطع من العملة " (بيت ٤٣٤) ، " الفارسى " (بيت ١٩٢) ، أما فى مسرحية " كاسينا " (بيت ٢٥٨) يشير بلاوتوس إلى العبد الذى أهمل اختصاصاته مما يدل على أنه كسول وجدير بالازدراء[2].

كما أن ترنتيوس ومناندروس كانا يأخذان العبودية كحقيقة للحياة ، لذلك فإنهما يعتبران العبيد أعضاء فى الأسرة التى يعملون بها بمقدار تفانيهم وإخلاصهم فى عملهم ، كما يظهر فى مسرحية " الأخوان II" (أبيات ٤٨٢ – ٤٨٤)[3] . ولكنهما لم يتطرقا ، كما فعل بلاوتوس ، إلى مشاكلهم مع سادتهم ، ولم يبرزا وسائل التعذيب التى تعرض لها العبيد بنفس الطريقة التى عرضها بلاوتوس ، مما يدل على أن بلاوتوس قد أضاف العديد من العناصر البلاوتية الأصيلة عند معالجته لمدى علاقة العبيد بسادتهم .

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.49.

(٢) Ibid.,p.49.

(٣) Gratwick (A.S).,op.cir ,p.17.

ـ تمجيد الذات :

يُلاحظ أن العبد فى المسرح البلاوتى يقوم بتمجيد نفسه ، وقد يعطى لنفسه حقوق المواطنة وكافة امتيازات السادة ، وفى بعض المسرحيات يتحدث مثل القادة العسكريين ويقارن نفسه وأعماله وبراعته فى التخطيط بالملوك العظام وأبطال الملاحم والأساطير(١) . ففى مسرحية "الأسيران " نجد العبد تينداروس مدبر المكائد يستحوذ على الاستحسان من الشخصيات الأخرى وكذلك تعاطف المشاهدين لما أبداه من مخاطرة بحياته كى يحرر سيده من الأسر والعبودية . لذلك نجد تينداروس بعد اكتشاف حيلته يتظاهر ويتباهى بأنه قد فعل ذلك لأنه مخلص لسيده وأنه لا يهتم بما ينتظره من عقاب (بيت ٦٨٢)(٢) .

كما يشير أيضاً إلى أن هذا العمل الذى قام به جدير بأن يذكر بعد موته (أبيات ٦٨٣ – ٦٨٤) :

Si ego hic peribo , ast ille ut dixit non redit,
at erit mi hoc factum mortuo memorabile.

إذا لم يعد ذلك الرجل كما قال ، فإننى سوف أموت هنا ،
لكن سوف يُذكر لى هذا العمل بعد موتى.

كما يتضح من خلال هذين البيتين أن تينداروس يواجه مشهد الموت بروح قتالية وبشجاعة عظيمة كالتى يتحلى بها الجيش الرومانى(٣) . ويكتفى بأن يروى الناس كيف أنه قد أنقذ سيده من الرق ومن أعدائه ، وأعاده إلى وطنه حراً ، وكيف أنه قد فضل المخاطرة بحياته على أن يتركه يموت (أبيات ٦٨٥ – ٦٨٨) .

وفى مسرحية " الأختان باكخيس " نجد العبد خريسالوس يبتهج ابتهاجاً عظيماً ، لأنه انتصر على سيده العجوز رغم دهائه المعروف به ، وقد أجبرته فنونه الماكرة على أن يصدقه فى كل شئ (أبيات ٦٤٢ – ٦٤٤) :

Erum maiorem meum ut ego hodie lusi lepide,
ut ludificatust.
callidum senem callidis dolis
compuli et perpuli , mi omnia ut crederet. (٤)

اليوم مثلت على سيدى اليوم الكبير ببراعة ، كى أخدعه .
فقد أجبرت ودفعت العجوز الماهر بخداعاتى الماكـرة

---

(١) Kenney (E.J), The Cambridge History of Classical Literature , The Early Republic vol II part I , New York (1982), p.106.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.288.

(٣) Beare (W.), The Roman Stage . A Short History of Latin Drama in The Time of Republic 3rd edition , London (1968),p.168.

(٤) Segal (E.), op.cit ,pp.117-118 ; Duckworth (G.E), op.cit ,p.168.

إلى أن يصدقنى فى كل الأشياء .

كما تظهر براعة العبد فى الخداع وقدرته الفائقة على نصب الشباك من خلال معاناة نيكوبولوس ، الذى يصرح بأن العبد خريسالوس جعل منه رجلاً غبياً بخداعاته البارعة (بيت ١٠٩٣) . وفى مسرحية " الحمير " أيضاً يشير السيد ديماينيتوس إلى عبده ليبانوس مادحاً دهاءه الذى من الواجب أن يحترس منه المرء (أبيات ١١٨ – ١١٩) :

DEM: Non esse servos peior hoc quisquam potest
nec magis versutus nec quo ab caveas aegrius.

ديماينيتوس: لا يوجد خادم أكثر سوءاً ولا أكثر براعة من هذا الذى يستطيع
(أن يفعل) أى شئ ، ولا أكثر صعوبة من أن تحترس منه .

وفى مسرحية " الأختان باكخيس " نجد خريسالوس بعد نجاح خطته ، يقارن أعماله بما فعله الإغريق فى حرب طروادة من خلال مقطوعة غنائية (أبيات ٩٢٥ وما يليها) ، التى تشغل أكثر من خمسين سطراً حيث نجد فيها تجسيداً للأداء المرح وحلم الممثل وسعادة الجمهور ، إلى جانب التوسعات والإمدادات البلاوتية فى زخرفة هذه المقطوعة الغنائية[1] ، ومما يسترعى انتباهنا أن الأسلوب التراجيدى يبدو واضحاً فى تلك المقطوعة (أبيات ٩٣٣ – ٩٣٤) :

O Troia , O Patria , o Pergamum , O Priame periisti senex ,
qui misere male mulcabere quadringentis philippis aureis.

آه ! يا طروادة ، يا وطنى ، يا برجاموم ، أيها العجوز بريامـوس لقد هَلِكت،
أنا الذى أشفق إلى أبعد حد على خسارتك بأربعمائة فيليب ذهبية .

ويشير فراينكل إلى أن (بيت ٩٣٣) يعد محاكاة ساخرة مباشرة لبيت الشعر الموجود عند إنيوس فى أغنية أندروماخى (بيت ٨٧) :

O Pater , O Patria , O Priami domus.[2]

آه ! يا أبى ، يا وطنى ، يا منزل بريامـوس .

وفى هذا المونولوج أيضاً يقارن خريسالوس نفسه بأشجع أبطال طروادة ، ليس فقط أجاممنون ومينيلاوس ، بل أيضاً أوديسيوس (Ulixes) الذى نعلم من خلال خريسالوس أنه كان بطلاً شجاعاً وشريراً (بيت ٩٤٩):

Nam illi itidem Ulixem audivi , ut ego sum , fuisse
et audacem et malum.[3]

---

(1) Anderson (W.S), op.cit ,p.24 ; Webster (T.B.L), op.cit ,p.129.

(2) Fraenkel (E.), op.cit ,p.67.
CF.Also. Hunter (R.L), op.cit ,p.129.

(3) Anderson (W.S), op.cit ,pp.94-95.
كما وردت الإشارة إلى أوديسيوس (Ulixes) فى مسرحيتى " بسيودولوس "(بيت ١٢٤٤) ، "التوأمان مينايخموس" (بيت ٩٠٢).

إننى قد سمعت أن أوديسيوس ، قد كان جسوراً وشريراً مثلما أكون أنا الآن بالنسبة لذلك الرجل .

كما يشير خريسالوس فى (بيت ٩٤٧) إلى أن منيسيلوخوس سيكون الأسكندر (المقصود باريس) الذى سبب الدمار والهلاك لمدينته (١). ولقد أشار فراينكل إلى أن هذا المونولوج الذى ألقاه خريسالوس يعتبر ابتكاراً بلاوتياً أصيلاً ، بالإضافة إلى كونه مثالاً جيداً للإفراط فى النص البلاوتى ، فقد استطاع خريسالوس بطريقة بارعة أن ينتقص من قدر الاستيلاء على طروادة بواسطة أجاممنون ومينيلاوس عند مقارنتها مع مكائده (٢). ولكن ترى زاجاجى أنه من المحتمل أن يكون موضوع الانتقاص من قدر الحرب الطروادية مشتقاً من مناندروس ثم قام بلاوتوس بإعادة صياغته ومعالجته بمادة بلاوتية (٣).

وفى مونولوج خريسالوس (أبيات ٩٢٥ وما يليها) نجد أن رغبته تختلف تماماً عن رغبة كنيمون فى مسرحية " الفظ " لمناندروس (أبيات ١٥٣ وما يليها) ، حيث كان كنيمون يريد أن يمتلك ما يمتلكه بيرسيوس (Perseus)* . الذى بفضل جناحين أصبح طائراً لا يقابل أحداً من أولئك الذين يعيثون فى الأرض فساداً ، وكان يحول جميع من يتسببون له فى مضايقات إلى أحجار بواسطة رأس الجورجون التى كان يمتلكها (أبيات ١٥٧ – ١٥٩) (٤). أما خريسالوس فلم تكن لديه أية أمنية سوى تمجيد نفسه والتقليل من شأن أبطال طروادة مقارنة بأعماله ، حيث نجده يشير إلى أنه إذا كان اليونانيون قد استولوا على مدينة بريام بفرسان وجيش ومحاربين ذائعى الشهرة فإنه سوف يستولى على سيده بدون أسطول . والأختلاف بين الغرضين واضح تماماً ، مما يدل على أن هذه القطعة نموذج بلاوتى أصيل فى الأسلوب ودرجة إظهار الأفضلية والسمو والرفعة . حيث نجد أن استخدام الأفعال التى تشير إلى السمو والرفعة فى مثل هذه المقارنات ، لا يعتبر بلاوتياً فقط من جانب فراينكل بل إن النصوص البلاوتية نفسها تشهد بأصالة ابتكارات بلاوتوس فى هذا الجانب (٥). وليس أدل على ذلك أيضاً من أن حديث العبد سيروس عند مناندروس فى مسرحية " المخادع مرتين " كان خالياً من

---

(١) Fraenkel (E.), op.cit ,p.66.

وفى مسرحية " بيت الأشباح " نجد العبد ترانيو يتباهى ويتفاخر بأنه قد صنع أعمالاً تشبه أعمال الأسكندر الأكبر واجاثوكليس (أبيات ٧٧٥ وما يليها).

(٢) Ibid., pp..61f.

(٣) Zag agi (N.), op.cit ,pp.61-62.

يوجد مثالان للانتقاص من قدر الحرب الطروادية عند يوربيديس ، انظر (Cyc,350-2) ، (Andr,368-9).

* هو ابن زيوس وداناى ، وكان لديه القدرة باستخدام رأس الجورجون على تحويل الأشخاص إلى أحجار . ويقال إنه قدم رأس الجورجون إلى أثينا فصارت تلبسها فيما بعد فوق درعها .

(٤) Zagagi (N.), op.cit ,p.29.

(٥) Ibid.,pp.29,31.

الزهو وتمجيد الأنا ، فى حين أن حديث العبد خريسالوس كان مليئاً بعبارات الاعتزاز والفخار بالنفس . ويبدو أن مناندروس كان أكثر واقعية فى نظرته للعبيد ، فلم يكن العبد فى مسرحه يلقى من العناية فى صياغة الحوار باعتباره شخصية متميزة ما لاقاه أفراد الأسرة الأحرار ، بينما نجد بلاوتوس كان أكثر خيالاً واستشرافاً للمستقبل إذ جعل العبد فى مسرحه يشعر بمشاعر السادة عند نجاحه فى أداء أكابر الأعمال [1]. وعندما ينظم بلاوتوس " حديث الانتصار " فى صورة مقطوعة غنائية ، نجده يوازى بينه وبين عملية الإعلان عن النصر الرومانى خاصة فى إبراز كلمة " الشجاعة " (Virtus) . ففى مسرحية " الحمير " نجد ليبانوس يتباهى بالنجاح الذى أنجزه بنفسه وبمساعدة صديقه ليونيدا مجسداً ذلك النجاح على أنه انتصار كامل فازا به بفضل شجاعتهما وبطولتهما (بيت ٥٥٥) :

Id virtute huius collegae meaque comitate factumst.[2]

بشجاعة هذا الزميل وبفضلى تم إنجاز ذلك .

ومن الملاحظ وجود تشابه بين لغة خريسالوس فى مسرحية " الأختان باكخيس " وقائمة الانتصار للقائد الرومانى " تيتوس سيمبرونيوس جراكوس " (T. Sempronius Gracchus) خاصة فى (أبيات ١٠٧٠ – ١٠٧١)

Atque urbe capta per dolum
domum reduco integrum omnem exercitum.[3]

وبعد الاستيلاء على المدينة بواسطة الخدع فإننى أعيد
الجيش كله كاملاً إلى الوطن .

مما يجعل خريسالوس فى نظر الجمهور الرومانى يعد قائداً منتصراً مثل الأبطال الهومريين والقادة الرومان، ومما يلفت انتباهنا أن خريسالوس بدا وكأنه لم يكن مدركاً لما يقول ولم يعتبر هذه مبالغة على الإطلاق ، حيث إنه لم يدّع التفوق فى منصب الزعامة والبراعة العسكرية فحسب ، بأنه يشبه أجاممنون فقط بل أيضاً أوديسيوس (أبيات ٩٤١ ، ٩٤٩ – ٩٥٠)[4].
كما أن العبيد البلاوتيين لم يقارنوا أنفسهم بالأبطال الهومريين فقط ، بل كذلك بالقادة التاريخيين الذين كان لهم دور فعال فى تاريخ بلادهم ، ففى مسرحية " بيت الأشباح " (أبيات ٧٧٥ – ٧٧٧) نجد العبد ترانيو يعقد مقارنة بين أعماله وأعمال الاسكندر الأكبر وأجاثوكليس

---

(1) Anderson (W.S), op .cit ,p.98.

(2) Ibid.,pp.92,160.

وفى مسرحية " بسيودولوس " نجد العبد بسيودولوس يربط كلمة (virtus) " الشجاعة " بوضعه السيىء" (malitia) .

(3) Segal (E.), op.cit ,pp.123 ,208.

يوجد تقليد مشابه لتلك الأبيات فى مسرحيات " الفارسى " (بيت ٧٥٤) و" ستيخوس " (بيت ٤٠٢) و" ثلاث قطع من العملة " (بيت ١١٨٢).

(4) Ibid. ,pp.130 , 209.

(Agathocles) ومن المدهش أن لقب أجاثوكليس السيراكوزى من المفترض أنه لقب ملك ، وبالتالى فإن فخر وتباهى ترانيو هنا ليس بطولياً ولكنه ملكياً[١] .

فهؤلاء العبيد البلاوتيين الذين يخدعون سادتهم المسنين من أجل الحصول على النقود اللازمة لمساعدة سادتهم الشبان فى أمور الحب ، يكونون قد قلبوا الألواح على مفهوم الكرامة والأخلاق الرومانية[٢] . ولما كان بلاوتوس مدركاً لذلك ، نجده بعد إعلان خريسالوس لانتصاره الذى أشار إليه بسقوط طروادة ، يعترف للجمهور على لسان خريسالوس بأن ما حدث من خداع يتنافى مع الأخلاق ومن يفعل ذلك يستحق اللوم (أبيات ١٠٥٥ – ١٠٥٦) :

Edepol qui me esse dicat cruciatu malo
dignum , ne ego cum illo pignus haud ausim dare.[٣]

بحق بولكس إن الذى يقول إننى جدير بالتعذيب القاسى ،
محقٌ ولا أجرؤ بالفعل على أن أتراهن معه على ذلك .

ويشير أندرسون إلى أن دور العبد داوس فى مسرحية " الدرع " لمناندروس يبين كيف أن المخادع عند مناندروس يكون عبداً مخلصاً يعمل من أجل الأسرة والصالح العام ، ليس كما جعله بلاوتوس مخادعاً يعترض بناء الأسرة ويساند الفوضى[٤] .

ولكن مفهوم " المخادع الملحمى " لم يأت إلى بلاوتوس من الأصول الإغريقية ، كما أنه لم يتطور فى خيال بلاوتوس فى بداية عمله ككاتب مسرحى كوميدى مما يعنى أن هذا المفهوم أيضاً لم يأت له من سالفيه الرومان ، أمثال نايفيوس وليفيوس وأندرونيكوس ، ولم يأت أيضاً من الشكل الإيطالى الوطنى " الفارص " (Farce) ، ولكن يمكننا القول بأن هذا المفهوم قد تطور لدى بلاوتوس بعد أن أصبح كاتباً يمتلك زمام الأمور فى مسرحياته ، أى أن هذا المفهوم يعد ابتكاراً بلاوتياً[٥] .

ويبدو أن العامل القوى البارز فى بطولية " المخادع الملحمى " يرجع إلى الخصائص الأسلوبية عند بلاوتوس ، مما هو جدير بالذكر الاستخدام المتكرر للاستعارات الهزلية التى تجعل العبد مساوياً للأبطال الملحميين والقادة العسكريين بالإضافة إلى الإطالة والتوسيع فى دور العبد بصفة عامة وفى المقطوعة الغنائية (أبيات ٩٢٥ وما يليها) بصفة خاصة[٦].

---

(١) Segal (E.), op.cit ,pp.130 - 131.
(٢) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), Plautus 'Casina' , Cambridge (1976), p.17.
(٣) Nadjo (L.),Maitres et serviteurs dans les Bacchides de Plaute , Latomus 46 (1987),p.302 ; Segal (E.), op.cit ,p.150.
(٤) Anderson (W.S), op.cit ,p.92.
(٥) Ibid.,p.96.
(٦) Lowe (J.C.B), The virgo callida of Plautus , Persa, op.cit ,p.390.

ـ من الحرية إلى العبودية :

إن بلاوتوس يطور من دور العبد على مسرحه ويجعله يتقمص شخصية السيد المتألق الحازم فى قراراته بفضل مكائده[1] . وكان دائما يرفع من شأن العبيد كما يظهر فى مسرحية "أمفيتريو" عندما يخاطب جوبيتر ميركوريوس فى هيئة العبد مدللاً (بيت ٩٧٦) :

Nunc tu divine huc fac adsis Sosia .

الآن فلتعمل أنت يا سوسيا المقدس على أن تكون قريباً من هنا.

وفى مسرحية "الحبل" عندما يخبر تراخاليو سيده الشاب بليسيديبوس بموافقة دايمونيس على عقد قرانه على ابنته بالايسترا ، نجد الشاب يطلق على العبد بعض الصفات المبالغ فيها بسبب هذا الخبر السعيد الذى أتى به إليه (أبيات ١٢٦٥ – ١٢٦٦):

Mi anime , mi Trachalio,
mi liberte , mi patrone potius , immo mi pater .

يا روحى ، يا عزيزى تراخاليو ، يا عبدى المحرر ،
بالأحرى يا مولاى ، نعم بالفعل يا والدى.

حيث إننا نجد جلالاً ووقاراً رومانياً خاصا قد ارتبط بآخر لقب منحه السيد لعبده (mi pater)[2]. وبنفس اللهجة يتحدث العبد تينداروس إلى فيلوكراتيس فى مسرحية "الأسيران" بعد أن تبادلا الملابس وقبل رحيل السيد فيلوكراتيس (بيت ٤٤٤):

Tu mihi erus nunc es ,tu patronus , tu pater.

فأنت الآن تكون بالنسبة لى السيد والمولى والوالد.

وبعد هذه العبارة نجد أن حضور الوالد الحقيقى على المسرح ، وهو هيجيو ، أضاف عنصر التسلية التهكمية إلى الميلودراما[3].

وفى مسرحية " الحمير" نجد العبيد لديهم إصرار كبير على أن يطلق عليهم لقب " المولى " (patronus)* ، خاصة بعد أن احتفظوا بوسيلة الخلاص المادية مدة كافية قبل تسليمها إلى الشاب أرجيريبوس (أبيات ٦٥١ – ٦٥٢):

LEON: Sed tibi si viginti minae argenti proferentur ,

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.391.

(٢) Segal (E.), op.cit ,pp.111-112.

قارن ماورد عند : Beare (W.), Plautus and his Public , CR 42 (1928) ,P.109.

(٣) Fraenkel (E.), op.cit ,p.70.

وقد استخدمت هذه الصيغة نفسها عند ترنتيوس فى مسرحية " فورميو " (بيت ٤٩٦) ؛ حيث يلجأ إليها الشاب العاشق ويطلقها على القواد كى يرق ويلين قلبه ، انظر :

Hunter (R.L), op.cit ,p.169.

* هو رب الأسرة الذى كان تحت رعايته عبيد معتقون وأجانب ومواطنون من أسرة فقيرة يعيشون فى رعايته ، ويستفيدون من حمايته لهم.

quo nos vocabis nomine ?

ARG: Libertos.

LEON: Non patronos ?

ARG: Id potius[1] .

ليونيدا: لكن إذا أحضرت لك عشرون ميناى *من الفضة ، بأى اسم سوف تدعونا ؟*

أرجيريبوس: معتقون.

ليونيدا: أو لا (تدعونا) مَوْلَيَانِ لك ؟

أرجيريبوس: أجل هو كذلك .

ويظهر من هذا الحوار أن كلا العبدين يرغبان فى أن يكونا فى وضع السادة عن طريق توسلات سيدهما الشاب بعد أن أصبح فى وضع مبتذل وسخيف[2] . ومما ساعدهما فى ذلك تأجيل بلاوتوس لعملية تسليم المبلغ إلى الشاب أرجيريبوس من أجل إحداث التأثير الهزلى وإثارة الضحك ، مما جعل لوى (Lowe) يشير إلى أن التوسع فى هذا المشهد يعد ابتداعاً بلاوتياً[3] . وفى مشهد ساخر يجبر العبد سيده وهو ممتلكاً زمام الأمور أن يركع أمامه ، بل ويحمله على ظهره (بيت ٦٩٩):

Vehes pol hodie me,Si quidem hoc argentum ferre speres.

حقاً ستحملنى اليوم ، إذا كنت تتطلع إلى حمل المال بالفعل .

فكما يشير شيشرون فى " عن الجمهورية " (De Republica I.64) إلى الرجال الذين يضع فيهم المواطنون ثقتهم خلال أوقات الحرب والأزمات السياسية والاقتصادية فى روما ويصفهم على أنهم "حراس الوطن" (patriae custodes) وأيضاً "الأباء" (patres) ، كذلك نجد العاشق البلاوتى خلال وقت الأزمة الداخلية يضع ثقته وظروفه ككل بين أيدى العبد [4]. فها هو الشاب أرجيريبوس فى مسرحية "الحمير" خلال أزمته يضع ثقته بين أيدى عبديه ، ولأنه أصبح لاحول له ولا قوة فهو يذعن لمطالب عبده ليبانوس ، الذى كانت أحد أمانيه تكمن فى اعتلاء ظهر سيده (بيت ٧٠٤) :

ARG: Inscende actutum.

أرجيريبوس: اصعد فوراً .

وفى هذا المشهد الذى يعتلى فيه ليبانوس ظهر سيده ، نجد مثالاً جيداً فى الكوميديا الرومانية

---

(1) Lindsay (W.M), op.cit ,p.228.

* هى عملة فضية أتيكية ، حيث ١ مينا يعادل ١٠٠ دراخمة، ٦٠ مينا تعادل ١ تالنت، والمينا الذهبية تعادل خمسة أمثال الفضية.

(2) Segal (E.), op.cit ,p.105.

(3) Lowe (J.C.B), Aspects of Plautus 'Originality in Asinaria , CQ 42 (1992) ,p.165.

(4) Segal (E.), op.cit ,p.112.

لارتقاء العبد وإهانة السيد ، والباعث الحقيقى لذلك كما رأينا هو المال [١]، وأحياناً يكون الحب ، كما فى مسرحية " كاسينا " (أبيات ٧٣٨ – ٧٣٩) حيث نجد الأشيب ليسيداموس (Lysidamus) يتحدث إلى عبده الذى يمتلك زمام الأمور بنفس لهجة الشاب العاشق ، وهنا نمتلك بين أيدينا تقليداً ساخراً لأحد المواقف الكوميدية السائدة على المسرح البلاوتى ، حيث نجد الأشيب يقارن عواطفه بعواطف العشاق البلاوتيين[٢] . وبعد أن أصبح الأشيب فى وضع المتوسل نجده يستخدم الصيغة الدالة على الخضوع والطاعة أمام عبده أوليمبيو ، حيث يعتبره والده ومولاه (أبيات ٧٣٩ – ٧٤٢) وهى نفس الصيغة سالفة الذكر فى مسرحية " الأسيران " (بيت ٤٤٤)[٣] .

إن سعادة العبيد البلاوتيين تكمن فى سماع نبرة التوسل (Orare) المنبعثة من بين شفتى سادتهم ، وهو ما هدف إليه خريسالوس من وراء خطته فى مسرحية " الأختان باكخيس " (بيت ٨٢٥) :

Atque orabis me quidem ultro ut auferam ,

وسوف تتوسل إلىّ بالفعل كى أسلب (الذهب) بإرادتك .

وفى مسرحية " إبيديكوس " نجد العبد إبيديكوس مثل جميع العبيد البلاوتيين المهرة يريد أن يسمع أيضاً كلمة التوسل (Oro te) من سيده (بيت ٧٢٨) ولكنه يضيف إلى ذلك المطالبة بالحصول على حريته (Libertas) ، التى حصل عليها بالفعل فى نهاية المسرحية[٤] .

كما ينتهز العبيد فرصة خضوع سادتهم ويطلبون المزيد من صفات الحب المحرومين منها ، عن طريق سماع ألفاظ المجاملة والتودد مثل (mi voluptas) "يا بهجتى" ، (mi anime) "ياروحى" ، (mi ocelle) " يا قرة عينى " ، كما فعل ليبانوس وليونيدا فى مسرحية " الحمير" (أبيات ١٦٦ وما يليها ، ٦٩١ وما يليها) ، بالإضافة أيضاً إلى التوسلات التى يتلقاها كلاهما من العاهرة فيلاينيوم (أبيات ٦٧٢ – ٦٨٨) ، وقد كان لهذه العبارات أثر كبير فى إثارة الضحك وتسلية الجمهور ، ويبدو أن بلاوتوس هنا فى هذا المشهد الذى يجمع بين العبدين والشاب والعاهرة ، كان يركز اهتمامه على إظهار نقطة الأنطلاق والتمنى بعد الحرمان بسبب تقييدات القانون الرومانى على العبيد [٥].

---

(١) Konstan (D.), Plot and Theme in Plautus' Asinaria , CJ 73 (1978) ,P.221.

(٢) Segal (E.), op.cit ,p.113.

(٣) Beacham (R.C), op.cit ,p.108.

لقد وردت هذه الصيغة عند ترنتيوس فى مسرحيات "فتاة أندروس"(بيت ٢٩٥) ، " فورميو"(بيت ٤٩٦) ، "الأخوان" (بيت ٤٥٦).

(٤) Segal (E.), op.cit ,p.110.

(٥) Ibid.,p.105.

وفى مسرحية " الأختان باكخيس " نجد الشاب بيستوكليروس يخلع لقب " القائد " (Imperator) على العبد خريسالوس (بيت ٧٥٩) :

PIST: O imperatorem probum[1] !

بيستوكليروس : يا لك من قائد أمين !

أما عند ترنتيوس فنجد أن العبيد يظهرون احتراماً أكبر لسادتهم ، حيث إنه كان يعكس الوسط الذى عاش فيه كشاعر أرستقراطى ، كما نجدهم يُعاملون معاملة طيبة ولم يعانوا من وسائل التعذيب المختلفة كما رأينا عند بلاوتوس . وفى الكوميديا التوجاتا لم يعد العبد يتميز بالدهاء أكثر من سيده ، لأن الرومانى كان يريد أن يجعل العبد ذليلاً حتى على خشبة المسرح ، كما لم يعد يتميز بدوره الساخر أو كأداة للكوميديا الساخرة كما كان عند بلاوتوس[2] .

أما على المسرح البلاوتى فقد تم إلغاء عنصر التمييز بين السادة والعبيد بصورة مؤقتة ، حيث نجد العبد يلوم أو يعيّر سيده ويشرب الخمر حتى الثُمالة مثلما يفعل السادة الأفاضل (انظر مسرحية " ستيخوس " (أبيات ٤٤٦ – ٤٤٨)) ويجلس على المنضدة مع السادة ولا يسمح لأحد منهم أن يوبخه أو يعاقبة ، هذا الذى الذى كان فى أى عصر أخر ربما يُعاقب بالسياط أو السجن أو الموت[3]. فالعبد البلاوتى الماهر يتمتع بمهارة الإفلات من العقاب ، فمن خلال المسرحيات التى نمتلكها بين أيدينا ، من النادر أن نجد عقاباً صارماً قد نزل عليه بالفعل على الرغم من الأفعال المشينة التى يرتكبها ، فكل ما يتعرض له من جانب السيد ما هو إلا تهديدات غير قابلة للتنفيذ[4] .

ويؤكد لفينجول (Leffingwell) كما ورد عند د. سيد صادق أن الحرية التى يتمتع بها العبد فى الكوميديا الرومانية كانت حرية زائفة مغايرة للواقع ، فهى حرية لم يكن ليرضى بها سيد يعتز بنفسه سواء فى بلاد الأغريق أو فى روما ، وكان جمهور المسرح كذلك على دراية تامة بهذه الحقيقة[5] . ويشير ساندباتش (Sandbach) إلا أنه على الرغم من وصف بلاوتوس لعلاقات هؤلاء العبيد مع سادتهم بدرجة لاتصدق ، إلا أن الأسلوب الذى استخدمه كان ممتعاً ومسلياً بالنسبة للجمهور خاصة وأن بلاوتوس ينسب ما يحدث إلى الخدم اليونانيين الذين يتمتعون بحرية كبيرة فى الحديث مع سادتهم ، إلى جانب أفكارهم وتصوراتهم الخيالية حول

---

(١) Nadjo (L.), op.cit ,p.310.

ومن العبيد الذين حصلوا على لقب القائد (Imperator) أيضاً ، نجد ليونيدا فى مسرحية " الحمير " (بيت ٦٥٦) ، بالايستريو فى مسرحية " الجندى المغرور " (بيت ١١٦٠).

(٢) Williams (G.), op.cit ,p.295 ; Duckworth (G.E), op.cit ,p.69.

(٣) Maccary (W.T) and Willcock (M.M), op.cit ,p.18.

(٤) Beacham (R.C), op.cit ,pp.37-38.

(٥) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص١١٣.

الحصول على حريتهم فى حين أن العبيد المخلصين لسادتهم والمتمسكين بالأخلاق وبواجبـــهم تجاة سادتهم كانوا يتفوهون بعبارات وعواطف لاقت استحسان عدد كبير مـــن الســـادة مـــلاك العبيد الذين يجلسون بين الجمهور[١] .

ويرى سيجال أن أساس الأخلاق الرومانية تم مهاجمته علـــى المســـرح البلاوتـــى ، فاللـــهو البلاوتى الصاخب يتنافى مع الاحترام والإخلاص (Pietas) التى كان يتحلى بها المواطـــن الرومانى ، وكذلك خلع الأعضاء المميزين البارزين فى المجتمع الرومـــانى مـــن مناصبـــهم القيادية السيادية بواسطة عبيدهم ، ولكن على الرغم من ذلـــك نجـــد أن هزيمـــة المواطنيـــن الرومان الموثوق بهم ، وبصفة خاصة أعضاء مجلس الشيوخ بهذة الصورة المفرطة ، كـــانت تلقى قبولاً واستحساناً لدى معظم أفراد الجمهور الرومانى خاصة العبيد والأتباع[٢].

ويشير لوى إلى أن انعكاس أدوار الحياة الواقعية كوصف العبد الماكر علـــى أنـــه " مولـــى " (Patronus) والعاشق البائس عبداً يعد ميزة بلاوتية . ويضيف أن بلاوتوس استطاع توظيـــف وتطوير الإشارات والتلميحات الخاصة بالعبيد ، التى وجدها فى أصوله ، حتى أصبـــح هـــذا الدور البارز الذى منحه للعبيد من ابتكاره هو نفسه[٣] .

---

(١) Sandbach (F.H), op.cit ,p.127.

(٢) Segal (E.), op.cit ,pp.123,137.

(٣) Lowe (J.C.B), Aspects of Plautus' originality in Asinaria , op.cit ,p.169.

ـ من العبودية إلى الحرية :

على الرغم من أن الجلد بالسياط عند بلاوتوس كان يمثل نوعاً من العقاب الذى كان يوقع على العبيد فى الحياة الرومانية الواقعية ، إلا أن الوضع قد انعكس وأصبح هناك فوضى وفتور فى علاقة العبد بالسيد ، منذ أن أصبح الشيوخ أنفسهم يُجلدون ، وبالتالى كان يُنظر إليهم كعبيد . ففى مسرحية " كاسينا " نجد العبد خالينوس (Chalinus) عبد الزوجة يتنكر على أنه الفتاة كاسينا ويضرب سيده نفسه – الشيخ العاشق ليسيداموس – بين سخرية الزوجة وضحك الابن (أبيات ٩٣٧ وما يليها) ، ولكن على الرغم من ذلك فإن هذا يعد من النادر حدوثه على المسرح البلاوتى[١] .

وعلى الرغم من علم بلاوتوس بعدم أحقية العبد الرومانى فى إقامة أمور الحب أو الزواج (لأن ذلك كان يقلل من ولائه لسيده ويجعله على نفس درجة السادة) إلا أنه فى مسرحية "الفارسى " جعل الشخصيات القيادية وهم العبيد يقعون فى الحب ، لذلك عندما يعلم العبد ساجاريستيو (Sagaristio) أن رفيقه العبد توكسيلوس (Toxilus) قد وقع فى الحب نجده يصيح (بيت ٢٥):

Iam servi hic amant ?[٢]

هل العبيد يحبون هنا الآن ؟

وفى هجائيات هوراتيوس (Horatius,Saturae,2-7) ، حين يشير إلى أن العبد دافوس يستحق أن يكون أكثر حرية من سيده ، نجد أن عباراته مليئة باللهجة البلاوتية ، مما دعا سيجال إلى الإشارة بأن " هجائيات " هوراتيوس تحتوى بالفعل على العديد من العناصر البلاوتية[٣] .

لقد كان حصول العبيد على حريتهم فى الحياة الواقعية الرومانية يتطلب توافر عنصر المال ، حيث إنَّ العبيد فى القرن الأول الميلادى كان بإمكانهم جمع قدر من المال يمكِّنهم من تحرير أنفسهم ، وقد نجح الكثير منهم فى تكوين ثروات طائلة من وراء إدارة أملاك سادتهم حتى وصل بعضهم إلى عضوية مجلس الشيوخ ، مما جعل التمييز بين الأحرار والمعتقين فى روما أمراً غامضاً[٤].

---

(١) Segal (E.), op.cit ,p.153.

(٢) Konstan (D.), op.cit ,pp.47-48 ; Anderson (W.S), op.cit ,p.76.

أما عند ماناندروس فى مسرحية " البطل " (Hero) نجد أن العبد داؤس حين سقط فى حب الفتاة ميرهينى (Myrrhine) كان يعتقد أنها خادمة ، انظر :

Webster (T.B.L) , op.cit ,pp.26-27.

(٣) Segal (E.), op.cit ,p.164.

(٤) Brunt (P.A), 'W.L.Westermann: The slave systems of Greece and Rome antiquity",JRS 47 (1958),P.164.

أما على المسرح البلاوتى ، فلم يكن مسموحاً للعبد بالادخار ، لذلك فإن المال عند بلاوتوس خالٍ من المعنى أو المغزى ، فهو يعتبر رمزاً لاسترداد السعادة والحصول على الحرية ، على سبيل المثال نجد النقود تلعب دوراً بارزاً فى مسرحية " الحمير " ، ويتمثل ذلك فى مبلغ "عشرون مينا " ثمن صفقة الحمير ، إلا أن قيمة هذا المبلغ تكمن فى الدور الذى سيمثله (أبيات ٧٥١ – ٧٥٤)[1] :

PAR: Diabolus Glauci filius Clearetae
lenae dedit dono argenti viginti minas ,
philaenium ut secum esset noctes et dies
hunc annum totum.

الوسيط: لقد أعطى ديابولوس بن جلاوكوس عشرين مينا من الفضة إلى القوادة كلياريتا كهدية ، كى تقضى فيلاينيوم الليالى والأيام معه طوال هذا العام .

لذلك فإن العبد الماهر المتطلع إلى الحصول على حريته لم ينظر إلى الفائدة المادية العائدة عليه من المبلغ الذى يحصل عليه بالخداع لمساعدة سيده الشاب . ففى مسرحية " الأختان باكخيس " عندما ينجح خريسالوس فى الحصول على مائتى نوموس (Nummi)* لمساعدة سيده الشاب ، فأنه يرغب فى مضاعفة المبلغ من أجل إقامة حفل شراب للاحتفال بالنصر الذى أحرزه على سيده العجوز (أبيات ٩٧١ – ٩٧٢) . ولكن خريسالوس يعتبر الخدعة أهم من العائد المادى لذلك يحول الغنيمة التى حصل عليها إلى أمين الخزانة (المقصود هنا السيد) (بيت ١٠٧٥):

Nunc hanc praedam omnem iam ad quaestorem deferam.

الآن سوف أحمل كل هذه الغنيمة إلى أمين الخزانة .

حيث إن خريسالوس فى هذه المسرحية يتصرف مثل بسيودولوس فى مسرحية " بسيودولوس " فهما يعتبران نموذجين للعبيد البلاوتيين غير الماديين ، وفى مسرحية " الفارسى " (بيت ١٢٧) نجد أن العبد توكسيلوس يصيح :

Iam nolo argentum.

إننى لا أريد نقوداً.

إنهم بالفعل يحبون الخداع وليس الجائزة [2]. فالهدف الوحيد الذى كان يسعى وراءه العبيد البلاوتيين يتمثل فى الحصول على الحرية ، ففى مسرحية " الحمير " تشير العاهرة فيلاينيوم

---

(1) Segal (E.), op.cit ,p.61.

* الـ (Nummus) هى عملة رومانية ، والنوموس الواحد يعادل ٢ دراخمة.،أما (sestertius) عملة فضية صغيرة كانت تساوى فى الأصل ٢½ آس.

(2) Ibid.,p.193.

إلى ليونيدا بأنه مادام يمتلك حافظة النقود ، فإنه سوف يتمكن من أن ينقذ سيده ويشترى حريته بهذا المعروف (أبيات ٦٧٢ – ٦٧٣) :

PHIL: Age , mi Leonida , obsecro , fer amanti ero salutem ,
redime istoc beneficio te ab hoc, et tibi eme hunc
isto argento.

فيلاينيوم: هيا ، ياعزيزى ليونيدا ، إننى أتوسل إليك ، احضر النجاة
لسيدك (الذى) يحبنى وحرر نفسك من هذا الرجل بهذا المعروف ،
واشترِ (معروف) هذا السيد لك بذاك المال .

فإذا كان العبد يخدم سيده بإخلاص ، فهو يفعل ذلك كى يتطلع إلى الحصول على حريته ، وفى مثل هذه الحالة لا نستطيع أن نقول عليه : أنانى لا يحب غير نفسه[1] . وفى مسرحية " الحبل " عندما عثر جريبوس على الصندوق ، فإنه يحدث نفسه بأن هذه هى فرصته كى يصبح حراً ، كما يجب أن يحيا الإنسان (أبيات ٩٢٨ – ٩٢٩) :

Ad erum veniam docte atque astute ,
Pauxillatim pollicitabor pro capite argentum , ut sim liber .

إننى سوف آتى إلى السيد ببراعة ودهاء ،
وسوف أعده تدريجياً بأن (أدفع) مالاً من أجل حق المواطنة ، كى أكون حراً .

ولما كانت الحرية هى هدفه الأسمى ، نجده عندما أخذ سيده الصندوق وأعطاه إلى القواد لابراكس دون أن يحرره ، يتولد لديه الشعور بالانتحار (أبيات ١٤٠٥ وما يليها)[2] .

كما أن أمنية الحصول على الحرية تلازم العبد ستروبيلوس فى مسرحية "وعاء الذهب " بعد أن عثر على قدر يوكليو المملوءة بالذهب (بيت ٨١٦) :

STROB: Quin ego illi me invenisse dico hanc praedam ?
igitur orabo ut manu me emittat.

ستروبيلوس: لماذا لاأقول لذلك الرجل أننى قد وجدت هذه الغنيمة ؟
وعلى ذلك سوف أتوسل إليه كى يحررنى .

إن فكرة تحرير العبيد خاصة فى نهاية المسرحية تعد سمة للأسلوب البلاوتى [3]. فعندما كان السيد يريد أن يعتق عبده يقول له " كن حراً " (Liber esto) وهى من الكلمات المشئومة عند

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.291.

ويشير بيكهام (Beacham) إلى أن العبيد عندما يحتالون على سادتهم فإنهم فى الوقت نفسه يفكرون فى حريتهم التى سيحصلون عليها بعد الانتصار ، ويبدو هذا واضحاً ، فى مسرحية " كاسينا " (بيت ٥١٠) ، انظر :

Beacham (R.C) , op.cit ,p.37.

(٢) Mcleish (K.), op.cit ,p.50.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,p.50.

السيد والتى من الصعب على اللسان أن يطلقها بسهولة ، وعلى الرغم من ذلــك نجدهــا فــى مسرحيتى " إبيديكوس " (بيت ٧٣٠) ، "التوأمان مينايخموس " (بيت ١١٤٩)[1] .

ولكى يصبح العبد من الناحية القانونية حراً ، كان يجب أن يتم ذلك أمام أحد الشهود ، حيــث تُعرف هذه الطريقة بالعتق بين الأصدقاء . وقد كانت هناك طريقة رسمية أخرى تسمى العتــق أمام المسجل العام ، حيث كان يحضر السيد مع عبده أمام القاضى ثم يلمس السيد عبده بعصــا ويخبره بالرحيل قائلاً " كن حراً " .

وتوجد فى المسرحيات البلاوتية عبارات أخرى تــدل أيضــاً علــى العتــق مثــل (Manu emittere) كما فى " بيت الأشباح " (بيت ٩٧٥) ، و" كاســينا " (بيــت ٢٨٤) ، " الحمــير " (بيت ٤١١) ، " الحبل " (أبيات ١٢١٨ ، ١٣٨٨) ، وكذلك فى مســرحية " الأســيران " فــى (بيت ٤٠٨) :

Numquam erit tam avarus , quin te gratiis emittat manu ,

لذلك فإنه لن يكون جشعاً ، بل سوف يحررك بدون أى شئ.

وفــى مسرحية " أمفيتريو " يوجد تفسير للعبارة (Pilleum) " قبعة رجــل حر" (بيت ٤٦٢) فى حديث سوسيا ، حيث كان الرجل المعتق يرتدى قبعة رجل حر إشارة إلى حريته :

Ut ego hodie raso capite calvos capiam pilleum.[2]

إننى أحلق اليوم كى آخذ برأسى الأصلع قبعة رجل حر .

وبعد تحرير العبد فإنه يصبح تحت رعاية سيده السابق ، وهــو رب الأسرة الــذى كان تحت رعايته عبيد معتقون وأجانب ومواطنون مــن أسرة فقيرة يستفيدون من حمايته لــهم ويطلــق عليهم لفظ الأتباع وكان يجب على المعتوق طاعة أوامر سيده واحترامه.

لذلك فإن الإشارات المتعددة إلى الحرية وأمل الحصول عليها ، تعد إشارات إلــى الأوضــاع الاجتماعية الرومانية أكثر منها يونانية[3].

ومن خلال الإشارات المتعددة إلى الحصول على الحرية ، نجد أن بلاوتوس يعظــم القــانون الرومانى فى مسرحه ويجعله يملأ مدينته الهزلية ، حيث إنه إلى جانب هذه الإشــارات نجــده يشير أيضاً إلى الحصول على حقــوق المواطنة فى مســرحيتى " الفارســى " (أبيــات ٤٧٤ وما يليها) و" القرطاجنى الصغير " (بيت ٣٧٢)[4] .

ويبدو من العرض السابق أن بلاوتوس قد استطاع ببراعة إظهار صورة واضحــة للإســاءات اللفظية وتهديدات العقاب التى كان يتلقاها العبيد ، وفى الوقت ذاته كان متعارفاً عليها من قبــل

---

(١) Westaway (M.A), op.cit.,p.51.

(٢) Ibid ,pp.50-51.

(٣) Hadas (M.), A History of Latin Literature , Columbia uni press , NewYork (1952),p.36

(٤) Kenney (E.), op.cit ,p.113.

الجمهور الرومانى فى الحياة اليومية . حيث أراد بذلك أن ينتقد وضع العبودية بوجه عام ووسائل التعذيب التى يتعرض لها العبيد بوجه خاص . كما نلاحظ نجاح بلاوتوس خلال مسرحياته من نقل صفة العبد من قائمة الآلات أو الأشياء الضرورية لحياة السادة إلى قائمة الأشخاص الذين يتفاعلون مع المجتمع ويشاركون السادة فى جليل الأعمال . وليس أدل على أهمية المسرح البلاوتى من ذلك الدور التنويرى المتمثل فى الإحسان للعبيد ورفع المعاناة عنهم والمغالاة في عقابهم ، ويبدو كذلك مدى حرص بلاوتوس على إرساء القيم والمثل والأخلاق وذلك من خلال تعقيباته على الأحداث والحوارات التى أوردها .

ويمكننا ملاحظة روح الثورة والنقد والأمل فى تغيير أوضاع العبيد فى المكانة التى أولاها بلاوتوس لعبيده وكأنه يريد أن يتكهن بالمستقبل الذى سوف تصبح فيه العلاقة بين السيد والعبد علاقة الند للند . كما يمكننا الوقوف على وجهة بلاوتوس الإصلاحية وذلك فى تأكيده أن السيد سيد بأفعاله والعبد عبد بخصاله وهو بذلك يقرر بأن كل البشر متساوون فى الجِبِلَّة ومتفاوتون فى الخصال والأفعال . ومن ثم تأتى مشروعية انتقال شخصيات مسرحياته من الحرية إلى العبودية ومن العبودية إلى الحرية .

الفصل الثانى : موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية

أولاً: الحب

- العاهرات كمركز رئيسى لسلب أموال العشاق
- العاشق البلاوتى

ثانياً : الحياة الزوجية

- الزوجة السليطة المتسلطة
- الزوجة الرقيبة وعقاب الأزواج
- ألكمينا كطراز للزوجة الرومانية

أولاً ـ الحب :

إن المسرحيات الكوميدية الأتيكية الحديثة كما نعرفها من شذرات كوميديات "مناندروس" ومن كوميديات " بلاوتوس " و" ترنتيوس " تتشابه فى موضوعاتها وشخصياتها ، فنجد الكاتب المسرحى يتحدث فى معظمها عن شاب يونانى متعلق بحب فتاة جميلة فى حوزة تاجر رقيق على وشك أن يبيعها لآخر حيث أن الشاب لا يملك ثمنها فيحيك عبده أو طفيلى صديق له الشراك لوالد الشاب كى يسلب منه النقود اللازمة لشراء الفتاة ، ثم يظهر أخيراً أن الفتاة حرة المولد أى أنها من أصل يونانى ومن منبت حسن ، وهكذا يحدث زواج مناسب بين الشاب وبين هذه الفتاة وتنتهى المسرحية بنهاية سعيدة [١].

ومن المألوف أن نجد الحبكة فى الكوميديا الأتيكية الحديثة قد ارتكزت على موضوع الحب ، حيث يصور لنا الحدث مجهودات ومحاولات الشاب المستمرة من أجل امتلاك خليلته التى يعشقها ، مما دفع بعض المفسرين أن يعالجوا الكوميديا الأتيكية الحديثة على أنها كوميديا رومانسية ، والدليل على ذلك أنه قد أصبح من السهل الآن أن نرى إلى أى مدى ارتقت الحبكات الرومانسية إلى عصر النهضة وخاصة فى إيطاليا وكوميديا شكسبير[٢] . حيث إن موضوع الحب كان يمثل " روح الحياة" فى كوميديا مناندروس ، ومما يدعم ذلك أننا نجد الشاعر أوفيديوس (Ovidius) قد أشار إلى ذلك فى دفاعه عن استخدامه المتكرر لموضوعات الحب فى شعره قائلاً (Tristia.2,369) :

Fabula iucundi nulla est sine amore Menandri[٣]

لا توجد قصة سارة لمناندروس بدون حب.

ومن المحتمل أن بلاوتوس ونظيره نايفيوس قد أدركا أن روما فى تلك الفترة كانت جاهزة لاستقبال عنصر الحب وتزويده بالعناصر الضرورية الأخرى ، وبالفعل فقد أدخلا الرومانسية إلى الأدب الرومانى فى الوقت المناسب ، وتعتبر مسرحية " الحبل " خير مثال على ذلك حيث إنها تحتوى على العديد من الإشارات التى تدل على الأصالة الرومانية ، خاصة وأن الرومانسية اليونانية كانت دائماً تنمو بصعوبة [٤]. ولكن وجود العبيد البلاوتيين جعل الحب موضوعاً هزلياً أكثر منه موضوعاً عاطفياً ، فالعشاق فى مسرح بلاوتوس يكسبون تعاطفنا

---

(١) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الرومانى منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤) ، ص٥٤ .

(٢) Anderson (W.S).Barbarian Play ;Plautus Comedy. Toronto Buffalo London (1993).p.60.

(٣) Duckworth (G.E).The Nature of Roman Comedy.A Study in Popular Entertainment , Princeton (1952).p.28.

(٤) Westaway (M.A). The Original Element in Plautus , Cambridge (1917).p.10.

إلى جانب ضحكاتنا[١] . حيث كانت قضايا الحب تخدم الخداع الذى كان يمثل العامل الرئيسى ومحور الأحداث فى معظم مسرحيات بلاوتوس ، ويرى دكوورث أن ترنتيوس قد عالج أمور الحب التى يقع فيها الشاب بأسلوب أكثر جدية مما هى عليه عند بلاوتوس ، الذى أدخل على موضوعه العاطفى نوعاً من الهزل لإثارة الفكاهة . على سبيل المثال فى مسرحية "الحمير" نجد العبد يسخر من سيده الشاب لوقوعه فى الحب ، حيث تظهر السخرية فى الطريقة التى يتحدث بها العبد مع سيده أو معشوقته من أجل المزاح (أبيات ٦١٩ - ٦٢٠) :

LEON : Sed num fumus est haec mulier quam amplexare ?
ARG : Quidum ?
LEON : Quia oculi sunt tibi lacrumantes , eo rogavi .

ليونيدا :أليس هذه المرأة التى تعانقها دخاناً ؟

أرجيريبوس : لماذا ؟

ليونيدا :لقد سألتك عن ذلك ، لأن عينيك دامعتان .

ويشير دكوورث إلى أن بلاوتوس هنا فى هذه الأبيات هو منتج ومبتدع هذا التناقض بين الشاب الحزين الذى يودع معشوقته والعبد المتجمد عاطفياً ، الذى يكون له دور كبير بعد ذلك فى تحريك عواطف سيده وتغيير حالته من البؤس والحزن إلى السعادة[٢] .

لذلك نجد أن بلاوتوس عند اقتباسه من الأصول المناندرية يُدخل تغييرات كثيرة على هذه الاقتباسات ، ففى المشهد الأخير من مسرحية " الأختان باكخيس " نجده لم يشر إلى الحب الطاهر العفيف ، بل إلى الاتصال الجنسى غير الشرعى بين الأبناء وآبائهم والعاهرات . حيث نجد الأشيب فيلوكسينوس بعد أن أصبح عاشقاً فإنه يصرح إلى نيكوبولوس بأنه ليس مستاءً من فعل ابنه ، لأنه عاشق ، والعاشق يتصرف بحكمة (أبيات ١١٦٥ - ١١٦٦) :

PHIL : Quid opust verbis ? meo filio non sum iratus ,
neque te tuost aequom esse iratum : Si amant,
sapienter Faciunt.[٣]

فيلوكسينوس : ما الحاجة للكلام ؟ إننى لست غاضباً من ابنى ، وأنت أيضاً يجب ألا تكون غاضباً (مما فعله) ابنك : فإن كانا يعشقان ، فإنهما ينجزان (العمل) بحكمة.

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.390.
(٢) Ibid.,p.241.
(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.61

ويرى أندرسون أن هناك استمتاعاً رومانياً فى الحب الجنسى عند بلاوتوس ، فى حين أن مناندروس كان قد بنى حبكاته على الحب المعتمد على الوعود الجادة ، لذلك فإنه دائماً ينهى مسرحيته بالنجاح المستحق لهذا الحب وهو الزواج [١].

ــ العاهرات كمركز رئيسى لسلب أموال العشاق :-

إن الحب هو محور كثير من الدسائس فى الكوميديا الرومانية ، حيث نجد أن بعض الشخصيات السيئة تستغله وتجعله موضع استثمار ، مثل العاهرات اللاتى يستخدمن الحب الرومانتيكى فى اجتذاب الزبائن وجمع الأموال ، مما يجعل العاشق الشاب فى مسرحيات بلاوتوس يتحول إلى مادة للضحك[٢] .

لقد كان لهؤلاء العاهرات قواد أو قوادة تعلمهن الرقص وعزف الموسيقى لابتزاز أموال الشباب الذين يسمعونهن ويستمتعون بهن . لكننا نجد أن القوادة (مثل كليارينا فى مسرحية "الحمير") لا تمارس مهنة الدعارة بنفسها لتقدمها فى السن ولكنها تدرب الفتيات اللاتى يبدأن المهنة ، ولذلك نجد أن دورها لم يكن هاماً جداً فى الكوميديا اللاتينية لأن الفتى الذى يملك نقوداً لم يكن بحاجة لوسيط كى يصل إلى هدفه ، لذلك نجد أن النساء المحبوبات فى الكوميديا اللاتينية دائماً ما يكن بنات هوى ، لذلك أصبحت العاهرات مثلما كانت الزوجات من أكثر الأدوار النسائية أهمية فى المسرح البلاوتى . وكلما كانت العاهرة محترفة فى مهنتها كلما زادت مشقة العاشق البلاوتى فى حمل الهدايا إليها كى ينال استحسانها [٣]. فنرى فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " (بيت ١٩٢) عندما أحضر مينايخموس العباءة التى سرقها من زوجته إلى العاهرة إروتيوم ، وأخبرها أنها غنيمة من زوجته فإنها تقول له :

EROT : Superas facile , ut superior sis mihi quam quisquam
qui impetrant .

إروتيوم : إنك تتفوق بسهولة ، فأنت أرفع مقاماً من أى شخص من الذين يتقربون إلىّ .

فإذا كان من عادة العاشق أن يقدم لخليلته هدايا علامة للوداد ، فإن جوبيتر فى مسرحية "أمفيتريو" لم ينس أن يقدم بدوره لألكمينا هديته وهى الكأس التى كان يشرب فيها الملك بيتريلاس الذى صرعه زوجها أمفيتريو ، حيث يقول جوبيتر لألكمينا (أبيات ٥٣٤ - ٥٣٦) :

nunc tibi hanc pateram
Alcumena , tibi condono.

---

(١) Anderson (W.S), op.cit ,p.62.

(٢) Ireland (S.),'W.S.Anderson, barbarian play ;plautus' Roman comedy ,CR 45 (1995),P.441.

(٣) Stace (C.),Plautus(Rudens-Curculio-Casina),Newyork (1981),p.45.

انظر :محمد محمد حسن وهبة ،مسرحية "الأخوان مينايخموس" للشاعر الرومانى بلاوتوس"، جامعة عين شمس (١٩٩٦)، ص٣٠.

أهدى إليك الآن ، يا ألكمينا ، هذه الكأس[١].

وهنا لم يقصد بلاوتوس الإشارة إلى ألكمينا الفاضلة بأنها مثل العاهرات اللاتى يتمثل هدفهن الأول فى جمع المال ، بل أراد أن يضع جوبيتر فى صورة العاشق البلاوتى الذى يفعل أى شئ من أجل الحصول على رضى واستحسان خليلته .

ويصف لنا العاشق أرجيريبوس فى مسرحية " الحمير " ما يحدث فى منزل العاهرات بشأن استنزاف النقود مشيراً إلى أن فيلاينيوم وأمها كلياريتا جردوه من نقوده ، ويضيف قائلاً إنهن مخادعتان مهلكتان محطمتان للشباب (أبيات ١٣٣ وما يليها) .

فنجد كلياريتا نفسها تشير إلى أن كل من يدخل عندهن يصاب قلبه بأحد سهام كيوبيد ، خاصة وأنهن يمتلكن القدرة التى تؤهلهن لذلك (بيت ١٥٦) :

CLEAR : Fixus hic apud nos est animus tuos clavo cupidinis .

كلياريتا : *إن قلبك تعلق بنا هنا بمسمار كيوبيد .*

ويبدو أن بلاوتوس هنا قد فضل استعمال عبارة (Clavo) " مسمار " بدلاً من عبارة (Sagitta) " سهم " لكى يشير إلى مدى شدة ارتباط الشاب بمنزل العاهرات من جهة ، وإثارة الضحك من جهة أخرى .

فقد كان مصدر الرزق الوحيد للعاهرات قائماً على الهدايا والمكافآت المالية اللاتى يحصلن عليها من الشباب العاشق المتردد على منزلهن ، ويشير الشاب أرجيريبوس فى مسرحية "الحمير" إلى هداياه الغرامية ومكافآته التى قدمها إلى العاهرة بكلمة " الضريبة " أو" الرسم الجمركى " (Portorium) فى (بيت ١٥٩) والتى بواسطتها يُسمح له بالدخول إلى ميناء كيوبيد الذى أصابه بسهامه ، وهذه الاستعارة لا نستطيع أن ننسبها إلى النموذج اليونانى الذى أخذ منه بلاوتوس مسرحيته ، لأنه فى عصر بلاوتوس كانت كلمة (Portorium) رومانية أكثر منها عادة أو تقليداً يونانياً ، وبالتالى فإنها تصبح مثالاً جيداً للنموذج البلاوتى[٢] .

وتشير زاجاجى إلى أن بلاوتوس قد شرع فى جعل الهدايا الغرامية أوالمكافآت التى وجدت فى نماذجه الأتيكية ، قانونية بمصطلحات رومانية تدل على ذلك ، مما جعلها لا تتردد فى نسبتها إلى الأصالة البلاوتية [٣].

وعلى الرغم مما كان يحدث فى منزل العاهرة كلياريتا ، إلا أن المشاعر العاطفية للشاب العاشق أرجيريبوس تطغى عليه وتجعله يدافع عن عشيقته العاهرة فيلاينيوم ، مشيراً إلى أنها

---

(١) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤) ، ص١٠٧.

(٢) Zagagi (N.),Tradition and originality in Plautus , studies of the Amatory motifs in Plautine comedy,Gottingen (1980),p.125.

(٣) Ibid.,p.118.

إذا كانت تفعل ذلك فلا لوم عليها إطلاقاً لأنها تطيع أوامر أمها كلياريتا (بيت ١٤٧) ، وقد كان الشاب صادقاً فى مشاعره ورأيه تجاه فيلاينيوم ، حيث نجدها تشير إلى أنها تحب الشاب بالفعل وليس من أجل الحصول على النقود التى يدفعها (بيت ٥٤١) :

Sine me amare unum Argyrippum animi causa , quem volo. .

دعينى أحب أرجيريبوس وحده الذى أريده من أجل اللهو .

وهو ما يذكرنا بوضع الخليلة عند كايكيليوس ، حيث نجدها محبة جداً لعشيقها لدرجة تجعلها ترفض الأموال فى سبيل هذا الحب الجاد[١] .

ولكن هذا الحديث لم يكن على مرام كلياريتا التى تهدف من مهنتها إلى جمع النقود فقط ، حيث إنه لا مجال للمشاعر وبالتالى لا يفيد الحب عندها شيئاً ، لذلك نجدها تقف موقف الحاكم وتحذر ابنتها من أن الشاب أرجيريبوس إذا لم يحضر المبلغ المطلوب ، فإنها سوف تطرده من البيت مهما كان سيداً نبيلاً ودموعه على خديه ، حيث إنها لم تسمح للفقراء بالاقتراب من منزلها (أبيات ٥٣٤ وما يليها) ، وبالفعل قامت البرايتور كلياريتا بطرده من المنزل ، ويظهر ذلك فى كلمات الشاب إلى العاهرة فيلاينيوم (بيت ٥٩٤)[٢] :

mater supremam mihi tua dixit , domum ire iussit .

لقد قالت أمك (بإن هذه) آخر مرة لى (هنا) ، وقد أمرت بأن أرحل إلى البيت .

ويشير فراينكل إلى أن عبارة " آخر " (Suprema) بها لمسة بلاوتية أصيلة ، حيث إن هذه الكلمة كانت تقال إلى الناس بواسطة البرايتور (Praetor) إعلاناً بانتهاء جلسات اليوم فى الجمعية (Comitium)[٣]. كما ترى زاجاجى أن تصوير بلاوتوس للحب هنا يعد انعكاساً للحقيقة ، بعد تجسيد دور العاشق فى وضع المدعى عليه عادة وامتثاله لرغبات المدعى (أى العاهرة)[٤].

وفى مسرحية " التوأمان مينايخموس " نجد العبد ميسينيو يصف الغانيات على أنهن سالبات للمال (بيت ٣٧٦) :

nam ita sunt hic meretrices : omnes elecebrae argentariae .

هكذا يكن العاهرات هنا : جميعهن سالبات للمال .

---

(١) دف (ج.و) ، تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د.محمد سليم سالم ، مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص٢٧٣.

(٢) Zagagi (N.), op.cit ,p.117.

(٣) Fraenkel (E.),Plautinisches im Plautus ,Berlin (1922),p.43

(٤) Zagagi (E.), op.cit ,p.118

ومما يدل على أن العاهرة إروتيوم يتمثل هدفها الوحيد فى حافظة النقود ، أننا نجدها تشير إلى مينايخموس سوسيكليس معتقدة أنه مينايخموس ، بأنه إذا لم يحضر نقوداً فإنه لن يستطيع أن يأتى إلى منزلها ، وعليه أن يبحث عن امرأة أخرى بدون مقابل (أبيات ٦٩٤ ــ ٦٩٥) :

Nisi feres argentum , frustra me ductare non potes .
aliam posthac invenito quam habeas frustratui ,

إذا لم تحضر النقود ، فإنك لن تستطيع أن تقودنى بدون جدوى .

ابحث(لك) فيما بعد عن امرأة أخرى تخدعها .

وبالتالى فإن الرغبة المادية تظهر فى حديث العاهرة إروتيوم ، التى تضع عواطفها فى كفة وإحضار النقود فى كفة أخرى[1] .

ومن بين العاهرات نصادف أيضاً تلك التى إذا أحست بأن سحرها قد نفذ داخل قلب الشاب وأنه سقط فى الشرك تزيد فيما كانت شرعت فيه من إظهار العواطف الحارة والشوق والحزن لفراقه حتى تتمكن من الاستيلاء عليه تماماً ، وهؤلاء العاهرات كن يتميزن بالعاطفة الزائفة ، ففى مسرحية " الجندى المغرور " نجد العاهرة أكروتيليوتيوم (Acroteleutium) تتظاهر بأنها وقعت فى الحب مع الجندى بجنون لدرجة أنها لا تستطيع أن تعيش بدونه (أبيات ١٢٣٩ - ١٢٤١)[2] .

ومن أهم ملامح الكوميديا المتوسطة فى هذا الجانب استمرار الهجوم على العاهرات بأسمائهن، تلك العادة التى نمت على أيدى شعراء الكوميديا القديمة ، خاصة لأن العاهرة لا تكاد تخالص فى عشقها ولا تناصح فى ودها وكل ما يهمها هو جمع المال .

وأشهر عاهرة فى المسرح الرومانى هى فرونيسيوم (Phronesium) فى مسرحية "تروكولينتوس" ، التى تجارى ثلاثة محبين فى آن واحد دون أدنى خجل[3] ، فهى تعد مثالاً جيداً للعاهرة المحترفة فى مهنتها ، حيث إن اهتمامها الرئيسى ينصب على جمع المال ، وهذه

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.280.

(٢) Hunter (R.L),The new comedy of Greece and Rome ,London (1985),p.122.
Miles Gloriosus,1239-1241

Si pol me nolet ducere uxorem , genua amplectar
atque opsecrabo , alio modo , si non quibo impletar,
consciscam letum :vivere sine illo scio me non posse.

إذا رفض أن يتزوجنى ، فإننى سوف أحتضن ركبتيه وأتوسل إليه ، وبطريقة أخرى
إذا لم أحصل عليه ، فإننى سوف أنتحر : إننى أعلم بأننى لا أستطيع
أن أعيش بدونه .

(٣) Duckworth (G.E), op. Cit , p. 258

العاهرة بها العديد من صفات عاهرات الكوميديا المتوسطة ، مما يدل على أن بلاوتوس لم يترك الكوميديا المتوسطة دون أن يحاكيها[١] .

ـ العاشق البلاوتى :

تحتل شخصية العاشق مكاناً بارزاً فى الكوميديا الرومانية نظراً للدور الهام الذى يقوم به فى تصعيد الأحداث[٢] ، حيث إن بلاوتوس وترنتيوس قد اهتما بأفراح وأحزان المحبين الشباب ولم يترددا لحظة واحدة فى وصف عواطفهم بالتفصيل[٣] .

ففى مسرحية " التاجر " نجد الشاب خارينوس من خلال أربعين سطراً تقريباً ، يستطيع أن يعبر فيها عن فلسفته كعاشق والأضرار التى تلحق به من جراء الحب وأهمها الحزن والأسى والأرق وعدم النوم (أبيات١ - ١٧) ، ثم يشير إلى الانحراف والشذوذ اللذين يفعلهما العاشق إلى جانب قائمة من الذنوب والإساءات الأخرى (أبيات ١٨ - ٣١) ، ثم بعد ذلك يخبرنا بقصة حبه التى تأخذ أكثر من سبعين سطراً (أبيات ٤٥ وما يليها)[٤] .

تلك الأبيات التى أشار إليها بيير (Beare) على أنها يونانية فى لونها وليست رومانية . وفى النهاية يصف لنا الشاب العاشق الحماس الذى سيواجه به المخاطر والصعوبات من أجل البحث عن محبوبته (أبيات ٨٥٩ - ٨٦١)[٥] .

فقد اعتاد عشاق بلاوتوس على وصف حالتهم فى مونولوجات طويلة ، فبعضهم يصف حالته السيئة وشرور الحب ، مثل ألكيسيمارخوس (Alcesimarchus) فى مسرحية "علبة المجوهرات" الذى يتعذب لأن والد عشيقته منعه من أن يراها ، وتظهر حالته فى المقطوعة الغنائية التى يصرح فيها بأن الحب هوالمعذب الأزلى (أبيات ٢٠٣ - ٢٠٥)[٦]:

> Credo ego Amorem primum apud homines carnificinam commentum .
> hanc ego de me coniecturam domi facio , ni foris quaeram ,
> qui omnes homines supero antideo cruciabilitatibus animi.
>
> *إننى أعتقد أن الحب هو أول مبتدع للتعذيب لدى البشر .*
> وأعلن هذا الاستدلال من منزلى دون أن أبحث عنه فى الخارج ،
> حيث *إننى أفوق جميع البشر فى تعذيبات النفس .*

---

(١) McMish (K) , Roman comedy , London and Basingstocke (1983) , p. 46 .

(٢) Duckworth (G.E), op. Cit , p. 242.

(٣) Ibid. , p. 279 .

(٤) Prescott (H.W), Studies in the grouping of nouns in Plautus , cph 4 (1909), p.12 .

(٥) Beare (W.),Plautus and his public ,CR 42 (1928),P.107.

(٦) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص٢٥٤.

إن عبارات ألكيسيمارخوس وما بها من تعذيب نفسى تشبه عبارات العبيد الذين يلقون جميع أنواع التعذيب فى الكوميديا البلاوتية ، وهذا لم يكن له أثر بين شذرات ماناندروس الباقية لنا ، حيث ترى زاجاجى أن الحب فى الكوميديا الرومانية لم يكن متصلاً بصفة أساسية بكلمة "التعذيب" (Carnuficina) لذلك يبدو من المحتمل أن الوصف المقدم من ألكيسيمارخوس وتعذيباته من جراء الحب بواسطة " الحب المعذب " (Amor Carnufex) يعد ابتداعاً بلاوتياً (١).

ويؤكد (Lindsay) أن بلاوتوس لم يكن مديناً بمقطوعاته الغنائية إلى منساندروس أو إلى أى شاعر آخر من شعراء الكوميديا الحديثة . حيث إن هذه المقطوعات بصفة دائمة تحتوى على العناصر الرومانية التى تبرز أصالته(٢) . كما تشير زاجاجى إلى أن الحوار الذى يلى هذا المونولوج سابق الذكر فى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢٣١ – ٢٤٩) بين العبد والشاب العاشق ، معظم أبياته تكون رومانية المضمون أكثر منها مشتقة من منساندروس ، ومما يبرز هذا ويؤكده العبارات البلاوتية التى تدل على الإعزاز والتودد مثل(Mea mellilla) "حبيبى " و(Meum Suavium) " قبلتى " التى وردت فى (بيت ٢٤٧) :

ALCES : Quae mellillam me vocare et suavium solitast suom .

ألكيسيمارخوس: هى التى اعتادت أن تنادينى حبيبها الصغير وقبلتها .

وبالتالى يكون بلاوتوس قد رَوْمَنَ هذا الحوار الموجود فى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢٣١ وما يليها) (٣).

إن الوقوع فى بئر الحب ، يعد من الأمور الصعبة التى يمر بها العاشق ، ففى مسرحية "الأختان باكخيس " نجد الشاب بيستوكليروس يخضع لإغراءات العاهرة باكخيس ويعلن أنه قد أصبح عبدها فى (أبيات ٩٢-٩٣) :

mulier , tibi me emancupo :
tuos sum , tibi dedo operam .

أيتها المرأة ، إننى أسلم نفسى لكِ :
إننى أكون بين (يديكِ) ، أكرس مجهودى لكِ .

---

(١) Zagagi (N.), op.cit ,p.75.

(٢) Lindsay (W.M).Captivi of Plautus , London (1900),p.56.

(٣) Zagagi (N.),Plautus , Cist 231-49 :dialogue-scene substituted by Plautus for new comedy monologue ? CJ 76 (1981),P.56.

كان بلاوتوس مغرماً باستخدام هذه الكلمات حيث نجد عبارة (mellilla) فى مسرحيات "كاسينا" (بيت ١٣٥) ، و"كوركوليو" (بيت١٦٤) ، و"بسيودولوس" (بيت ١٨٠) ، و"بيت الأشباح" (بيت ٣٢٥) ، و"ستيخوس" (بيت ٧٤٠) ،و"القرطاجنى الصغير" (بيت ٣٦٧،٣٨٣) ، و"الأختان باكخيس" (بيت ١١٩٧) ، وعبارة (suavium) فى مسرحيات "بسيودولوس" (بيت ١٨٠) ، و"القرطاجنى الصغير " (أبيات ٣٦٦،٣٨٣،٣٨٨).

حيث استطاع بلاوتوس بمهارة فائقة أن يظهر مفهوم عبودية الحب متمثلاً فى عبـــارة (Tibi me emancupo)[1]. بل يؤكد بعد ذلك على عبودية الشاب بيستوكليروس ، واصفـــاً كيــف أنه بعد أن وقع فى حب العاهرة باكخيس قد أصبح مقيداً بأغلال الحب (أبيات ١٧٨- ١٨٠):

PIST : Mirumst me ut redeam te opere tanto quaesere ,
qui abire hinc nullo pacto possim , si velim :
ita me vadatum amore vinctumque adtines .

بيستوكليروس : إنه من المدهش أن تتوسلى إلىّ كثيراً جداً كى أعود إليكِ ،
أنا الذى لا أستطـــيع أن أرحـــل مـــن هنا بأية طريقة، إذا أردت :
هكـــذا تحتـــجزيننى مـــقيداً بـــقيد الـــحب .

فمن خلال هذه الأبيات نجد العاشق مثل الشخص الذى يعانى من خسارة نفســـه ، كرامتـــه ، حتى حريته [2]. حيث تمدنا العبارات بالتصوير البلاوتى للعاشق العبد الـــذى أصبـــح مقيـــداً بأغلال الحب مما يجعله لا يستطيع أن يبتعد عن محبوبته ، وتشير زاجاجى إلـــى أن مفـــهوم عبودية الحب (Servitium amoris) الذى يعبر عنه بلاوتوس بعبارة " أغلال الحب " يعتـــبر ابتكاراً بلاوتياً ، لأن موسخوس فى مسرحية " المخادع مرتيـــن " لمنـــاندروس وهـــو أصـــل شخصية بيستوكليروس ، كان قد ارتبط بعشيقته ارتباطاً وثيقاً عن طريـــق العواطـــف وليـــس الأغلال [3].

إننا نلتمس للعشاق البلاوتيين العذر لأنهم يعانون من الحب ، فالحب البلاوتـــى ليـــس كـــالحب الأفلاطونى يمثل نوعاً من الجنون ولكنه نوع من الهوس العاطفى ، كما أن العاشق البلاوتـــى خادم فى ثياب سيد ، ففى مسرحية " الأختان باكخيس " (أبيات ٥٠٣ وما يليها) لا نستمع إلـــى عاشق حزين بل إلى عبد يقال له عاشق يطلق نكاتاً تنم عن إحساسه الداخلى بالهزيمة وتـــأتى هذه النكات بضمير الغائب المفرد وتعد بمثابة أقوال مأثورة عن سلوك العشاق [4].

وقد يكون العاشق نفسه إلهاً ومع ذلك لا يستطيع أن يتحكم فى ضبط نفسه ، ففـــى مســـرحية "أمفيتريو" يصف لنا ميركوريوس عشق جوبيتر لألكمينا بقوله " وكم هو عاشق عظيم " (بيـــت ١٠٦) ، ويصف أباه " بالأب المحب " (amanti patri) (بيت ١٢٦) ، ويصف حبه أيضـــاً "بالحب المفرط " (ecflicitim amare) (أبيات ٥١٦-٥١٧)[5] :

Numquam edepol quemquam mortalem credo ego uxorem suam
sic ecflictim amare , proinde ut hic te ecflictim deperit ,

---

(١) Zagagi (N.),Tradition and originality in Plautus , op.cit,p.110.

(٢) Jocelyn (H.D), Exemplaria Graeca ,CR 31 (1981),p.192.

(٣) Zagagi (N.),Tradition and originality in Plautus,op.cit,p.110.

(٤) أحمد عتمان ، الأدب اللاتينى ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبى ، العدد (١٤١) ، الكويت ، عالم المعرفة (١٩٨٩) ، ص٥٩.

(٥) Duckworth (G.E), op.cit ,p.41.

حقاً إننى أعتقد أنه (لا يوجد) رجل حى يحب زوجته بإفراط
هكـذا ، وبنفس الطـريقة التى يضعف بـها أمامك هـنا .

وها هو ذا جوبيتر يصف فى الفصل الثالث نزوته مع ألكمينا بقولـه " مغـامراتى العاطفيـة " (بيت ٨٩٤) (meus amor) ثم يمنى نفسه بلقاء آخر مع معشـوقته ألكمينا حيـن يـهمس (بيت ٨٩٢) :

Si me illam amantem ad sese studeam recipere .
إن كنتُ متقد (الشهوة) ، فأن تلك (العاشقة) تحتوينى إلى نفسها [١].

وفى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢١١-٢١٥) نجد أن الروح قـد فصلـت عـن العاشق ، مما أصابه بالارتباك الذى طغى على حديثه خاصة عندما يشير أنه مثل البحار الـذى يلقى قاربه فى الماء فتتقاذفه الأمواج حتى يغرق ، وأدهى من ذلك أنه يشـبه حالتـه الذهنيـة المضطربة بالتعذيب الجسدى للضحية (بيت ٢٠٥) [٢]. وتشير زاجاجى إلى أن انفصال الـروح (animus) عن العاشق فى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٢١١ وما يليها) وما نتـج عنه من عبارات تدل على الضياع وعدم إدراك حقائق الأمور ، لها متشابهات فى الكوميديـا الأتيكية ، ولكنها تضيف بأن مفهوم الانفصال الروحى كان أكثر الموضوعات شـيوعاً عنـد بلاوتوس وترنتيوس [أنظر مسرحية " التاجر " (بيت ٥٨٩)] ، وفى النهاية نجدها تؤكد بـأن مفهوم الانفصال الروحى عند الرومان مستقل عما هو عند اليونانيين ، على الرغم من تـأثره البسيط بالنماذج الأتيكية[٣]. كما يؤيد جوسيلين (Jocelyn) رأى زاجـاجى مشـيراً إلـى أن الأسماء (ψῡχή) " روح " و(νοῦς) " عقل" لم توظف بالفعل مثل كلمـة (animus) فـى اللاتينية . حيث إن بلاوتوس قد أضاف إلى هاتين الكلمتين الأسلوب الهزلى من أجـل إثـارة الضحك[٤] .

وبالإضافة إلى انفصال الروح الذى يؤدى إلى عدم ضبط النفس أو التحكم فى أهوائها ، نجـد العاشق فى الكوميديا الرومانية ضعيفاً لا يستطيع مواجهة ما يقابله من مشاكل وعراقيل ، ففـى مسرحية " بسيودولوس " نجد الشاب كاليدوروس يريد أن يشترى حبلاً كى يشـنق بـه نفسـه (أبيات ٨٥ – ٨٦) [٥]. حيث إن هذه العادة كانت منتشرة فى الدراما الرومانية بصفة عامـة والكوميديا البلاوتية بصفة خاصة ، فنجد الشاب كاليدوروس بعد تطور الأحـداث وإحساسـه

---

(١) سيد صادق ، المرجع السابق ،ص١٠٦.
(٢) Jocelyn (H.D), op.cit ,p.192.
(٣) Zagagi (N.),Tradition and originality , op.cit ,p.78.
(٤) Jocelyn (H.D), op.cit ,p.193
(٥) Duckworth (G:E), op..cit ,p.239.

بخيبة الأمل فى الحب وامتلاك عشيقته ، يُقبل على الانتحار ويخطط له ، لكن هذه الخطط لم تكتمل ، لأن العبد فى النهاية يتدخل بحيله وخداعاته حتى ينال سيده معشوقته . فى حين أننا عند ترنتيوس نجد العاشق لا يفكر قط فى الانتحار بل الفرار[١].

ومما يسترعى الانتباه تصوير بلاوتوس للشاب العاشق فى دور الضعيف الذى لا يستطيع الحصول على عشيقته على الرغم من وجودها أمام عينيه ، مما يدفعه إلى فعل أى شئ حتى لو كان على حساب عواطفه من أجل الاستحواذ عليها[٢] . ففى مسرحية " الحمير " نجد العاشق أرجيريبوس يفتقد الإحساس بالغيرة على معشوقته ، حيث نجده بدون خزى أو عار أو أى تأثير على مشاعره العاطفية يوافق على أن يقضى والده ليلة مع عشيقته والعشاء معها (أبيات ٧٣٥ – ٧٣٦) ، ويبرهن أندرسون على أن السبب فى قيام الشاب العاشق أرجيريبوس بدور الجبان المتعاون يرجع إلى افتقاده للنقود التى يتمكن بها من شراء خليلته[٣] .

ويبدو أن معظم العشاق البلاوتيين يعانون من الناحية المادية ، ففى مسرحية " بسيودولوس " يعلن الشاب كاليدوروس (أبيات ٢٩٩ – ٣٠٠) :

CAL: Nimis miser sum , nummum nusquam reperire argenti
queo ;
ita miser et amore pereo et inopia argentaria .

كاليدوروس : إننى أكون بائساً جداً ، إذ إننى (لم) أستطع أن أجد أية
قطعة من النقود فى أى مكان ، هكذا أنا البائس أهلك
بسبب كل من الحب ونقص النقود .

لذلك يلجأ الشاب إلى عبده كى يخلصه من ورطته المالية ، مما يجعل البطل العاشق عاجزاً تماماً أمام قرارات العبد ، حيث نجد العاشق أجوراستوكليس (Agorastocles) الذى يعانى من العجز المادى أيضاً فى مسرحية " القرطاجنى الصغير " يعلن أن الحب يُرغم الرجل الحر أن يطيع عبده (أبيات ٤٤٧ وما يليها) [٤]. وفى مسرحية " الأختان باكخيس " نجد عبارات تنم عن إدانة الذات ، حيث نجد الشاب منيسيلوخوس يصف نفسه بأنه متسرع ومتهور وثائر

---

(١) وفى مسرحية " كاسينا " نجد أن كل من العبد وسيده العجوز تسيطر عليهما فكرة الانتحار بعد فشلهما فى الحب ، انظر :
Duckworth (G.E).op.cit ,pp.277,289.

(٢) Ibid.,op.cit,p.237.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.81.

وعن دينارخوس الذى يقوم بدور العاشق الأبله المغفل فى الكوميديا الرومانية فى مسرحية "تروكولينتوس" (أبيات ٤٣٤ وما يليها)، انظر :

Dessen (C.S),Plautus' satiric comedy , PHQ 56 (1977),P.155.

(٤) Duckworth(G.E), op.cit ,p.238.

العواطف ومجنون عديم التفكير لأنه رد المبلغ كله إلى والده دون تريث ، ذلك المبلغ الذى بواسطته كان يستطيع شراء عشيقته (أبيات ٦١٢ - ٦١٣)[١] :

MNES : Petulans , protervo iracundo animo , indomito incogitato ,
sine modo et modestia sum , sine bono iure atque honore ,

منيسيلوخوس: *(كم كنت) وقحاً ، عنيفاً سريع الغضب ، متهوراً ثائراً ، إننى (أتصرف) بدون تريث واعتدال ، وبدون إنصاف وكرامة .*

وعن تداول هذا النوع من مونولوج إدانة الذات عند مناندروس تشير زاجاجى إلى أنه كان شائعاً ولكن بصورة مختلفة تماماً عما نراه عند بلاوتوس ، ففى مسرحية " الفظ " نجد الشاب العاشق سوستراتوس عندما يرى الفتاة ابنة كنيمون ، يلقى عليها السلام ثم يؤنب نفسه ، لأنه يخشى أن يراه والد الفتاة (أبيات ٢١٣ - ٢١٤)[٢] .

وترى زاجاجى أن بلاوتوس فى بعض الأحيان كان يتخلص من بعض هذه المونولوجات المتعددة التى يوجد بها إدانة للذات عن طريق وسائل عديدة ، على سبيل المثال فى مسرحية "علبة المجوهرات " استطاع أن يتخلص منها بدخول العبد فى الحوار مع الشاب العاشق ألكيسيمارخوس (أبيات ٢٣١ - ٢٤٩)[٣] .

وأحياناً نجد الشاب العاشق يُدخل بعض المصطلحات القانونية فى حديثه عن عشقه للتعبير عن مدى القلق الذى ينتابه ، ففى مسرحية "وعاء الذهب" نجد الشاب ليكونيديس قلق على مصيره المتعلق بزواجه من فايدرا (Phaedra) ابنة يوكليو لذلك يقرر (بيت ٧٠٠) :

ibo intro,ubi de capite meo sunt comitia.[٤]

سأذهب إلى الداخل ، حيث توجد اجتماعات تقرر مصيرى .

ويتفق العلاّمة سيجال مع زاجاجى فى أنه لا يوجد نظير لهذا الخلط بين الموضوعات الغرامية والقضائية فى التقاليد والعادات اليونانية ، وأن الإشارات المتكررة للصيغة القانونية عند بلاوتوس فى مثل هذه الحالات تدل على أنه قد وظف بصفة منتظمة تلك الصيغة العامية التى كانت منتشرة فى الحياة الرومانية آنذاك[٥] .

---

(١) Kenney (E.J),The Cambridge history of classical literature,vol II,part I,Newyork (1982),p.107

(٢) Zagagi (N.),Plautus,Cist 231-49 dialogue-scene substituted by Plautus for new monologue ?,op.cit,p.314

وعن إدانة الذات عند مناندروس ، انظر:"المخادع مرتين" (أبيات ١٨ وما يليها) ،"فتاة جزيرة ساموس "(أبيات ٣٢٥ وما يليها)، (أبيات ٦٤١ وما يليها) ،"الفتاة حليقة الشعر"(أبيات ٩٨٤ وما يليها).

(٣) Ibid.,p.314

(٤) Zagagi (N.),Tradition and originality in Plautus , op.cit ,p.108.

(٥) Segal(E.),"Netta Zagagi ,Tradition and originality in Plautus: studies of the amatory motifs in Plautine comedy ,AJPH 103 (1982),P.219.

وربما كان الهدف من تلك المصطلحات القضائية إحداث التأثير الكوميدى ، فعلى سبيل المثال فى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " نجد الصيغة الرومانية للانفصال (tuas res tibi habeto) (بيت ٢٦٦) والتى استخدمت بواسطة ليسيتيليس (Lysiteles) كى يشير إلى رفضه للحب . وبالتالى فإن هذه العبارة قد تم رَوْمَنَتها بواسطة بلاوتوس بعد اقتباسها من فيليمون مؤلف الأصل اليونانى الذى أخذ منه مسرحية " ثلاث قطع من العملة " (١).

ثانياً ــ الحياة الزوجية :

لم يكن الحب هو الباعث الحقيقى على الزواج عند الرومان ، بل الرغبة الصادقة السليمة فى زوجات تعاونهم فى عملهم ، وأبناء ذوى فائدة لهم ، وأن يستمتعوا بحياة جنسية سليمة ، وكان يقال فى حفل الزفاف أن الغرض من الزواج هو إنجاب الأطفال من أجل الحفاظ على ممتلكات الأسرة(٢) .

ففى مسرحية " وعاء الذهب " نجد يونوميا (Eunomia) تحث أخيها ميجادوروس على الزواج ، لأن فى الزواج خيراً له ، حيث إنه بذلك سيكون أباً لأطفال (أبيات ١٤٨-١٤٩):

Quod tibi sempiternum
salutare sit : liberis procreandis———
Ita di faxint volo te uxorem domum ducere .

إنه سيكون شيئاً يجلب لك (خيراً) أبدياً : بإنجاب الأطفال ـــــــ
والآلهة سوف تنجز ذلك – إننى أريد أن تتزوج .

وهذا يعد أحد الأهداف التى يسعى إليها الشاب العاشق من وراء الزواج ، بالإضافة إلى تكوين أسرة تقوم على الأخلاق القويمة(٣) .

وعلى الرغم من ذلك كثيراً ما نجد بلاوتوس يجعل الشاب العاشق يسقط فى حب عاهرة حتى نهاية المسرحية مع عدم وجود أى احتمالية للتغيير من وضعها الاجتماعى ، كما فى

---

(١) Zagagi (N.).Tradition and originality in Plautus , op.cit ,pp.106-107.

وتشير زاجاجى إلى أن المصطلح القضائى فى عبارات العشاق من أجل إحداث التأثير الهزلى كان أقل شيوعاً فى الكوميديا الحديثة والمتوسطة عما هو عليه عند بلاوتوس ، انظر :

.(Philem , fr.88k , 231k ، Alex , fr.27k , 56k ، Antiph , fr.123k , 207k).

(٢) Hunter (R.L), op.cit ,p.91 ; Stace (C.), op.cit ,p.7.

(٣) Maccary (W.T) and Willcock (M.M),Plautus-Casina ,Cambridge (1976),p.2.

مسرحيتى " الحمير " و" الأختان باكخيس " ، أما ترنتيوس ومناندروس فكانا يلقيان الضوء على الزواج الشرعى الصحيح فى معظم مسرحياتهما[١] .

لذلك فإذا كان الزواج هو الحل النهائى (الخاتمة) فى مسرحيات مناندروس – الذى يحدث دائماً بعد مشهد التعرف – فإننا نجد بلاوتوس لم يستحسن ولم يؤيد تلك الحبكات التى يؤدى فيها الحب إلى الزواج أو يكون عبارة عن قناة له[٢]. فعند اقتباسه تلك الحبكات من مصادره اليونانية نجده يغيرها تماماً، لذلك لا الحب ولا الزواج عنده يصبحان الهدف الحقيقى للحدث[٣].

فعند بلاوتوس تحدث المفاجأة عندما نجد الشيوخ المتقدمين فى السن غير القادرين على الزواج من حيث المعاشرة الجنسية ، يعلنون بصوت مرتفع عن انقضاء العزوبية ويعبرون عن رغبتهم فى الزواج . على سبيل المثال نجد ميجادوروس فى مسرحية " وعاء الذهب " عندما تعرض عليه يونوميا الزواج ، فإنه يجيب بأنه سيفعل ذلك (بيت ١٥٤) :

si lubeat , faciam.

إننى سأفعل ، إذا سترنى (ذلك) .

وفيما يتعلق بفترة الإعداد لحفل الزواج ، هناك تشابهات عديدة بين مسرحية " فتاة جزيرة ساموس " لمناندروس (أبيات ٦٨ وما يليها) ومسرحية " وعاء الذهب " لبلاوتوس (أبيات ٢٨٠ وما يليها) خاصة فى المشهد الذى يصل فيه ميجادوروس والطباخون [٤]:

Aulularia , 280 – 282

PYTH : postquam obsonavit erus et conduxit coquos
tibicinasque hasce apud forum , edixit mihi
ut dispertirem obsonium hic bifariam .

بيثوديكوس : *بعد أن اشترى سيدى المؤن وأجّر الطباخين وهاتين العازفتين على الفلوت بالقرب من السوق ، فقد صرح لى بأن أوزع الطعام هنا إلى قسمين .*

ويتضح من هذه الأبيات أنه على الرغم من أن هذه الترتيبات الخاصة بعشاء العُرس كانت تتم عادة بواسطة والد العروس إلا أننا هنا فى مسرحية "وعاء الذهب" نجد الشيخ ميجادوروس هو الذى يتحمل النفقات بدلاً من يوكليو والد العروس ، وهذا يدل على حالة الفقر المخيمة على

---

(١) Anderson (W.S), op.cit ,p.75.

(٢) Webster (T.B.L),Studies in Menander ,Manchester (1950),p.169.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.65.

(٤) Webster (T.B.L), op.cit ,p.43.

قارن أيضاً (أبيات ٣٧١ وما يليها) من مسرحية " وعاء الذهب " مع (أبيات ١٨٤ وما يليها) من مسرحية " فتاة جزيرة ساموس ".

أسرة العروس ، والتى يشير إليها العبد بيثوديكوس فى حديثه عن السبب الـــذى جعــل هــذا الرجل لا يشترى ما يلزم لزواج ابنته (أبيات ٢٩٠ وما يليها) [١].

وفى مسرحية " بيت الأشباح " (أبيات ١٦٦ وما يليها) نجد لغة الزواج الرومانى واضحة فــى حديث العاهرة فيليماتيوم عن الملابس والمساحيق التجميلية والمجوهرات التى تـــتزين بـــها ، حيث إن العاهرة وخادمتها سكافا (Scapha) يشيرا إلى فكرة واحدة فى هذه الأبيات ألا وهــى رباط الزواج الأبدى وعلاقته بمفهوم الطاعة الزوجية (Morem gerere , morigera) التــى تمثل جزءاً أساسياً من لغة مراسم الزواج الرومانى [٢]. وتظهر هذه اللهجة الرومانيـــة بصفــة خاصة فى (بيت ٢٢٦) :

gerundum censeo morem et capiundas crinis .

إننى أوصيكِ بالطاعة وتصفيف الشعر .

حيث نجد أن الإشارة إلى الزواج الرومانى تبدو واضحة فى عبارة (gerundum morem) " الطاعة " وكذلك عبارة (capiundas crinis) وهو أســلوب رومـــانى لتصفيــف الشــعر الخاص بالمرأة الرومانية بصفة عامة والعروس بصفة خاصة ، حيث كان شعرها يصفف فــى ست خصلات مضفرة (Six Crines) [٣].

وفى مسرحية " علبة المجوهرات " (أبيات ٧٨ وما يليها) تتحدث سيرا (Syra) والدة العــاهرة جيمنازيوم (Gymnasium) عن العاهرة سيلينيوم التى وقعت فى حب الشاب ألكيســيمارخوس فى عبارات خاصة بالزواج الرومانى أيضاً ، وذلك تمهيداً لما سيحدث بعد ذلك ، بعد مشـــهد التعرف واكتشاف أصل الفتاة الحر . وهنا نجد أن بلاوتوس قد وضع تمهيداً دراميا للحــدث ، إلا أنه فى مسرحية " بيت الأشباح " استخدم هذه العبـــارات للتعبــير عــن مشــاعر الحــب والإخلاص دون النظر إلى الملاءمة الدرامية وتطور الحدث [٤] .

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.39.

وهناك مثال مشابه فى كرم الضيافة - الذى تميز به الرومان - فى مسرحية " كوركوليـــو " (بيــت ٧٢٨) بواســطة العريــس فايدروموس (Phaedromus):

Tu , miles , apud me cenabis , hodie fient nuptiae.

أنت ، أيها الجندى ، سوف تتعشى عندى واليوم سوف يقام العرس.

(٢) Williams (G.),Tradition and originality in Roman poetry ,Oxford (1968),p.403.

(٣) Idem.,Some Aspects of Roman marriage cermonies and ideals,JRS 48 (1958),P.25.

وعن استخدام أدوات الزينة عند بلاوتوس ، انظر :

Moussy (c.),Ornamentum et ornatus: De Plaute A'la vulgate ,REL 74 (1996),pp.97F.

(٤) Williams (G.),Tradition and originality in Roman poetry ,op.cit,p.404.

وفى مسرحية " كاسينا " توجد محاكاة ساخرة لحفل الزفاف ، حيث نجد العريس العبد أوليمبيو وكيل مزرعة (Vilicus) الشيخ الشهوانى ليسيداموس ، وأقرب أصدقائه وأخلصهم يأخذان العروس من منزل والدها فى طريقها إلى منزل الزواج فى موكب مصحوب بمجموعة من الأصدقاء الذين ينشدون أغانى الزفاف ، ومما يسترعى الانتباه فى هذا المشهد أن الشيخ الشهوانى قد مثل دور الصديق الذى يصطحب العريس فى الموكب (πάρανύμφιος أو πάροχος) وهو ما كان يلعب دوراً أساسياً فى مراسم الزفاف اليونانى . فى حين أنه فى روما كان يتم اصطحاب العروس فى موكب من منزلها إلى منزل زوجها الذى كان ينتظرها هناك ، مما جعل فراينكل يشير إلى أن عناصر هذا الطقس الخاص بحفل الزفاف فى مسرحية " كاسينا " معظمها يونانى[١] . وفيما يتعلق بالترانيم التى كانت تنشد فى هذا الاحتفال فإنه لم يكن لها أثار فى الطقس الرومانى ، لذلك يرى ج.وليامز (G.Williams) أن أساس المفهوم الدرامى هنا يونانىّ وقد تم تأصيله مع ديفيلوس وليس مع بلاوتوس [٢].

كما تشير فيستاوى إلى أن الإشارات التى وردت فى مسرحية " كاسينا " إلى عازفى النـاى (بيت ٧٩٨) و" حاملى المشاعل " (بيت ١١٨) الذين يرافقون موكب الزواج حتى بيت العروس رومانية ، بالإضافة إلى الترتيبات الخاصة بالاحتفال (بيت ٨٦) ، والثوب الأبيض (Candidatus) الذى يرتديه العريس (بيت ٤٤٦) وطريقة تصفيف الشعر إلى ست خصلات مضفرة . مما يدل على أن بلاوتوس قد ادخل على هذه القطعة المتعلقة بمراسم الزواج بعض العناصر الرومانية [٣]. كما أن الباعث الخاص بإعطاء إرشادات للعروس عند عبورها عتبة المنزل الجديد تعتبر ظاهرة رومانية أصيلة (أبيات ٨١٥ - ٨٢٤)[٤]. ومن خلال آراء فراينكل وليامز وفيستاوى يتضح أن هذا الاحتفال كان يشتمل على طقس يونانى رومانى .

ولما كانت البائنة التى تحضرها الزوجة تمثل ركناً أساسياً فى إتمام عقد الزواج ، فإننا نجد الآباء دائماً يطمحون فى زواج أبنائهم من زوجات ذات بائنة كبيرة . ومن خلال مقدمة مسرحية " التوأمان مينايخموس " التى يلقيها أحد أعضاء الفرقة التمثيلية نعلم أن الشخص

---

(١) Fraenkel (E.), op.cit ,pp.308 FF.

(٢) Williams (G.),Some aspects of Roman marriage cermonies and ideals , op.cit ,p.17.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,pp.38-39.

(٤) Williams (G.),Some aspects of Roman marriage cermomies and ideals, op.cit ,p.17.

قارن الأغنية التى نظمها كاتوللوس لزفاف مانليوس تروكواتوس (Manlius Troquatus) وفينيا أورنكوليا (Vinia Aurunculeia) خاصة فى العبارات التى ينصح فيها الشاعر العروس ، انظر:

Williams (G.),Tradition and originality in Roman poetry., op.cit ,p.200.

الإبيدامنى الذى تبنى الصبى مينايخموس زوجه من زوجة ذات مهر مما يدل على أنها ليست من أسرة فقيرة (أبيات ٦١ – ٦٢) :

adoptat illum puerum surrupticium
sibi filium eique uxorem dotatam dedit ,

إنه يتخذ ذلك الصبى المسروق ابناً له

وقد زوجه زوجة ثرية (ذات بائنة) .

وفى مسرحية " ثلاث قطع من العملة " عندما يرى ليسيتيليس الثرى الأزمة المالية التى وقع فيها صديقه ليسبونيكوس ، فإنه يقرر مساعدة صديقه الشاب ، فعرض عليه أن يتزوج أخته متنازلاً عن هدية الزواج التى من المعتاد – كما جرى العرف – أن تقدمها العروس ، ولكن الشاب برغم وقوعه فى رذيلة الإسراف لم يقبل العرض الذى رأى فيه مساساً بكبرياء وكرامة وسمعة العائلة (أبيات ٦٨٩ وما يليها)[1] . وفى مسرحية " علبة المجوهرات " نجد الشاب ألكيسيمارخوس بدافع الحب الرومانسى ، يرفض الزواج من الفتاة التى اختارها له والده بسبب حبه الخالص الطاهر للعاهرة سيلينيوم ، مما يجعل والده يتوسل إليه غاضباً أن يتخلى عن تلك العاهرة التى سوف تحرمه من ثروة عظيمة وبائنة ضخمة (بيت ٣٠٥) :

prohibet divitiis maximis , dote altili atque optima .

تحرمك من ثروة عظيمة جداً ومن بائنة ضخمة وجيدة جداً (وافرة) .

مما يدل على أن العاشق البلاوتى ينظر إلى الحب الحقيقى وليس إلى المال ، ونظراً لصدق مشاعره وإخلاصه يتم التعرف على أن سيلينيوم هى ابنة الجار الذى أراد والد الشاب أن يزوجه من ابنته ، وبالتالى فى نهاية المسرحية يفوز ألكيسيمارخوس بالحب والمال معاً [2].

ويشير سيجال إلى أن البطل البلاوتى لم يكن مثل بطل مسرحيات ترنتيوس ، فهو لا يقبل الزواج تحت أى ظرف من الظروف وفى قلبه ولع بفتاة أخرى مهما كانت الفائدة المادية العائدة عليه . ومما يؤيد ذلك ، فى مسرحية " القرطاجنى الصغير " نجد أن أحد الشباب يصرح (بيت ٣٧٨) :

Namque edepol lucrum amare nullum amatorem addecet[3].

---

(١) Konstan (D.),Roman comedy , London (1983),p.35.

(٢) Segal (E.),Roman laughter ,the comedy of Plautus ,Cambridge (1968),p.59 .

(٣) Ibid.,p.60.

ومما يدل أيضاً على أن البائنة لم تكن مطمعاً للشاب البلاوتى ،نجد الشاب دينيارخوس فى مسرحية " تروكولينتوس " لم يكن مهتماً بما أشار إليه كاالليكليس الذى أبدى موافقته على زواجه من ابنته التى اعتدى عليها مقابل وضع جزاء مادى عقاباً له ، يتمثل فى خصم مبلغ ستة تالنتات من مهرها بسبب فعلته هذه الحمقاء ، فكل ما كان يشغل باله إتمام الزواج على من يحب (أبيات ٨٤٢ وما يليها) ، انظر :

Duckworth (G.E), op.cit ,p.281 ; Segal (E.), op.cit ,p.59.

حقاً إنه من الواجب على العاشق أن يحب (الحب) ولا يحب الربح .

أما الأزواج المتزوجون بالفعل الذين يظهرون فى الكوميديا البلاوتية ، فنجدهم حمقى تزوجوا لأجل البائنة ، وبذلك تتحكم فيهم النساء ، لأن المرأة ذات البائنة الكبيرة يصبح وضعها ونفوذها قوياً بمرور الوقت ، [انظر مسرحية " بيت الأشباح " (أبيات ٧٠٣ وما يليها)] (١).

فها هو بلاوتوس يقول على لسان أبويكيديس (Apoecides) فى مسرحية " إبيديكوس " (بيت ١٨٠ أ) :

pulchra edepol dos pecuniast .

حقاً أن البائنة مال طيب .

فيرد عليه صديقه بيرفانيس (بيت ١٨٠ ب) :

quae quidem pol non maritast .

بالفعل تلك البائنة التى تأتى بدون زوجة(٢) .

وفى مسرحية " الحمير " يشير ديماينتيوس إلى أنه قد فقد سلطته أمام البائنة (بيت ٨٧) :

argentum accepi , dote imperium vendidi.(٣)

إننى قد قبلتُ المال ، وبعت سلطتى ببائنة .

كما يؤكد ذلك والد زوجة مينايخموس فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " حين يشير بأن الزوجات اللائى يدفعن مهوراً كبيرة يردن أن يُخضعن أزواجهن لهن (أبيات ٧٦٦ - ٧٦٧) :

ita istaec solent , quae viros subservire
sibi postulant , dote fretae , feroces.

هكذا اعتادت هؤلاء (النسوة) المتغطرسات ، اللائى يتطلبن أن
يذعن رجالهن لهن معتمدات على البائنة .

كما أن الزوجة ذات البائنة الكبيرة تمثل خطراً على زوجها لأنها سوف تثقل كاهله بالديون بسبب المغالاة فى النفقات واستخدام الأشياء الثمينة [انظر مسرحية " وعاء الذهب " (أبيات ٥٠٥ وما يليها)](٤). لذلك نجد الشيخ الغنى ميجادوروس فى مسرحية " وعاء الذهب " يشجب ويهاجم بعنف الزوجات ذوات البائنة الكبيرة (أبيات ٤٧٥ وما يليها) ، وعلى الرغم من أن بلاوتوس قد رَوْمَنَ هذه القطعة عن طريق المبالغة والاستطراد، إلا أن أساس الفكرة مناندرى،

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.39.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.283.

(٣) Konstan (D.), op.cit ,p.48.

وفى مسرحية " وعاء الذهب " يشير ميجادوروس إلى أنه ليست العبودية وحدها هى التى تفقد الرجل حريته بل أيضاً المرأة التى تدفع مهراً كثيراً (أبيات ١٦٦ - ١٦٨).

(٤) Beacham (R.C);The Roman theatre and its audience,London (1995),p.231.

حيث إنه من خلال شذرات أربع مسرحيات مناندريـــة هـــى (Epikleros) و(Plokion) و(Hypobolimaios) و(Misogynes) نجد أن الزوجة الغنية هى الشخصية التى تلعب دوراً بارزاً فى الأحداث [١].

وبسبب هذه الآثار السلبية المترتبة على البائنة نجد ميجادوروس يُقبل على الزواج مـــن ابنـــة يوكليو بدون تلك البائنة المزعجة للأزواج ، حيث إنه عندما يدعى يوكليو بأنه لا يمتلك شـــيئاً يدفعه مهراً ، يعفيه ميجادوروس من دفع أى شئ طالما تأتيه الفتاة بخلق طيب وبالتالى فإنـــها تكون قد أتته بما يكفيه من مهر (أبيات ٢٣٨ – ٢٣٩) :

EUCL : At nihil est dotis quod dem
Meg : Ne duas .
dum modo morata recte veniat, dotata est satis.

يوكليو: *ليس لدى شئ كى أدفعه مهراً .*

ميجادوروس : *ليس مهماً . عندما تأتينى بخلق قويم فقط ،*
فإنها تكون قد أُمهرت (مهراً) كافياً .

ويرى سيجال أنه لا يوجد تشابه بين الزوجة (matrona) فى بلاد اليونان وروما خاصة فيما يتعلق بموضوع البائنة ، وأن بلاوتوس فى الموضوع المتعلق بمهر الزوجة (Uxor dotata) لم يتأثر بأصوله الإغريقية ، بل تأثر بالهزليات الأتيلانية خاصة وأن هذا الموضوع يظهر فـــى العديـــد مـــن شـــذرات بومبونيـــوس (Pomponius) ونوفيـــوس (Novius) [٢]. ويضيـــف هنتر(Hunter) أن البائنة الرومانية كانت أكبر من الأتيكية مما ساعد بلاوتوس فـــى إظـــهار حالة قلق ورعب الأزواج الهزليين أمام زوجاتهم[٣] .

---

(١) Webster (T.B.L). op.cit ,p.56.

(٢) Segal (E.),The originality of Menaechmi ,CR 41 (1991),P.49.

(٣) Hunter (R.L). op.cit ,p.92.

ـ الزوجة السليطة المتسلطة :

لقد تم تصوير الزوجات فى الكوميديا الرومانية بطريقة منفرة أكثر منها جذابة ، فنجد بلاوتوس يقدم الزوجة دائماً على أنها سليطة اللسان ، شكاكة ، مسرفة ، وفى الوقت ذاته لديهن أزواج غير مخلصين لهن ، وعلى سبيل المثال أرتيمونا فى مسرحية " الحمير " وكليوستراتا فى مسرحية " كاسينا " وزوجة مينايخموس (التى لم يكن لها اسم فى النص البلاوتى) فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " [١].

وإلى جانب هذه الصفات نجد الزوجة البلاوتية تتميز أيضاً بالغضب (Irata) والثرثرة وعدم الطاعة ، وفى مسرحية " وعاء الذهب " تشير يونوميا (Eunomia) إلى الثرثرة كإحدى الصفات التى تتحلى بها المرأة (أبيات ١٢٣- ١٢٤) :

quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi,
nam multum loquaces merito omnes habemur,[٢]

إننى لم أكن مخادعة ، على الرغم من أننى أعرف أننا بغيضات ،
فإننا بحق نعتبر جميعاً ثرثارات .

ثم تؤكد أنه لا توجد امرأة خرساء الآن أوفى القرون الماضية (أبيات ١٢٥ - ١٢٦) ، ولكنها فى النهاية تعترف بأنهن شر لابد منه وضرورى لإنجاب الأطفال (بيت ١٤٩)[٣].

إن الزوجة البلاوتية (matrona) تشبه الحماة فى الحياة الواقعية ، فنجدها شريرة ، حادة النظر ، سليطة اللسان ، مشاكسة ، طائشة وعنيفة . وخير مثال على ذلك ، زوجة مينايخموس

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.255.

(٢) Segal (E.),Roman laughter, op.cit,p23 ; Leo (F.),Plautinische forshungen zur kpitik und Geschichte de komodie, 2nd edition,Berlin (1912),p.135

(٣) توجد شذرة من مسرحية فايدرا لسوفوكليس تحوى فكرة شائعة بين اليونانيين وغيرهم من أن المرأة شر لابد منه ، ولا يمكن الجزم إلى أى شخص فى القصة ينسب هذا البيت :

οὕτω γυναικὸς οὐδὲν ἂν μεῖζον κακὸν
κακῆς.

هكذا لاشىء (يكون) أعظم شراً من المرأة الشريرة .

وهذه القطعة تعكس رقة سوفوكليس واعتداله فليس هناك شر أعظم من المرأة الشريرة وليس هناك أفضل من المرأة العاقلة ، كما أن المرأة الرديئة تشوى زوجها مهما كان قوياً دون نار وتسلمه إلى الشيخوخة المبكرة ، وهو ما نجده عند هيسيودوس فى "الأعمال والأيام" (أبيات ٧٠٣ - ٧٠٥) ، انظر:

عزة محمد سليم سالم ، مقارنة بين هيبوليتوس ليوريبيديس وقصة فايدرا لسينيكا وفيدر لراسين ،دراسات أدبية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٩) ، ص١٣.

فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " التى تتوافر فيها هذه الصفات التى ورد ذكرها على لسان زوجها (أبيات ١١٠ - ١١١)[1] :

Ni mala , ni stulta sies, ni indomita imposque animi,
quod viro esse odio videas , tute tibi odio habeas.

لو لم تكونى شريرة وغبية وطائشة ومعتوهة ،
لكان مكروهاً عندك ذلك الشئ الذى ترينه مكروهاً عند زوجك .

بالإضافة إلى ذلك نجدها تقوم بدور الرقيبة المسيطرة على زوجها والتى يشبه دورها دور مفتش الجمارك الذى يسأل المسافرين عن الاتجاه الذى سيذهبون إليه بعد فحص ما يحملونه من أمتعة لتحصيل المكوس اللازمة ، وهى أيضاً تسأل زوجها دائماً أين هو ذاهب وعما سيفعله خارج المنزل (أبيات ١١٥ - ١١٦) :

me retines , revocas,rogitas,
quo ego eam,quam rem agam , quid negoti geram,
quid petam, quid feram, quid foris egerim.[2]

إنكِ تحتجزيننى ، تنادينني ، تسأليننى ، أين أذهب ، ماذا أفعل ،
ماذا أدبر ، عمّ أبحث ، ماذا أحمل ، ماذا فعلت بالخارج ؟

ومن الواضح أن تلك الزوجة تملؤها الثقة فى أحاديثها بسبب بائنتها الكبيرة التى أحضرتها معها ، وهذه الشخصية تعتبر شخصية عامة فى الكوميديا الرومانية . مما جعل فولر (Fowler) طبقاً لما ورد عند د. سيد صادق يقول إن الزوجة الرومانية قد حظيت بمكانة رفيعة وتوقير أكثر مما حظيت به الزوجة الإغريقية ، إذ كانت تشارك زوجها كل الالتزامات المنزلية وكانت هى المسيطرة الفعلية على شئون البيت وكانت مسئولة عن رعاية الصغار والإشراف على إماء البيت ، وكانت مشورتها ضرورية فى كل الأمور العملية ، أما الأمور السياسية والفكرية فقليلاً ما كانت تجذب انتباهها[3].

وفى مسرحية " التوأمان مينايخموس " نجد أن زوجة مينايخموس تختلف عن النساء الأخريات فى المسرحيات البلاوتية ، من حيث إنها تعتبر الزوجة الوحيدة التى يسبها زوجها فى وجهها، كما يظهر فى (أبيات ١١٠ وما يليها) [4].

---

(١) Mcleish (K.), op.cit ,p.47.

(٢) Segal (E.).Roman laughter , op.cit ,p.23.

(٣) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص١٠٩.

(٤) Kamel (W.),The Menaehmi of Plautus : Its peculiarity and origin , Bulletin of faculty of arts , Cairò uni- 16 (1954),p.129.

ومما سبق يتضح أن الزوجة ذات البائنة الكبيرة تُخضع زوجها لها وتصبح أكثر تحكماً منه في زمام الأمور ، ويرى هنتر أنه على الرغم من أن زواج الأشيب ديماينيتوس من أرتيمونا في مسرحية " الحمير " كان من النوع " بدون السيادة " (Sine manu) الذى تصبح فيه الزوجة والبائنة غير خاضعتين لسلطة الزوج كما يظهر فى (بيت ٨٦) ، إلا أنه لا يوجد أساس لافتراض (Schuhmann) بأن جميع الزوجات المسيطرات على أزواجهن عند بلاوتوس كن متزوجات بطريقة (Sine manu)[١] .

كما أن الزوجات فى الكوميديا الرومانية يجأرن بالشكوى من تصرفات أزواجهن التى تتميز بالاستهتار مثل نقض العهود الدائم وسرقة ملابسهن كما يظهر فى مسرحيات " أمفيتريو" (أبيات ٨٨٢ وما يليها) و" كاسينا " (أبيات ١٨٥ وما يليها) ، " التاجر " (أبيات ٧٠٠ وما يليها) ، " التوأمان مينايخموس " (أبيات ٥٥٩ وما يليها) ، وعند ترنتيوس فى مسرحيتى "فورميو" (أبيات ١٠٠٩ وما يليها) ، " الحماة " (أبيات ٢٧٤ وما يليها)[٢]. فكما رأينا الأبناء لا يندمون أبداً ولا يشعرون بوخز للضمير فى حالة سرقة آبائهم أو العمل على إفلاسهم ، فإن الأزواج أيضاً لم يترددوا لحظة واحدة فى أن يستولوا على ممتلكات زوجاتهم . ففى مسرحية " الحمير " كان الأشيب ديماينيتوس يسرق زوجته أرتيمونا منذ سنوات طويلة ، والزوجة لم تشك فيه مطلقاً بل كانت توجه اتهاماتها إلى الخادمات (أبيات ٨٨٨ - ٨٨٩) :

Ille ecastor suppilabat me, quod ancillas meas
suspicabar atque insontis miseras cruciabam.[٣]

بحق كاستور ذلك الرجل كان يسرقنى ، فى حين أننى كنت أشتبه
(أشك) فى خادماتى وكنت أعذب البائسات البريئات .

وفى مسرحية " التوأمان مينايخموس " يستولى مينايخموس على عباءة زوجته ويحملها إلى منزل العاهرة إروتيوم الذى يصفه على أنه الدمار (بيت ١٣٣) . كما نجده يتباهى فى شكل بطولى بأنه استطاع أن يتفوق على زوجته ويسرق منها العباءة وبذلك فهو يستحق كل تقدير من الأزواج العشاق (أبيات ١٢٨ - ١٢٩) :

Ubi sunt amatores mariti ?dona quid cessant mihi
conferre omnes congratulantes,quia pugnavi fortiter?[٤]

أين الأزواج العشاق ؟ لماذا يتأخر جميع المهنئين فى أن
يحملوا الهدايا لى ، لأننى قد حاربت بشجاعة ؟

---

(١) Hunter (R.L), op.cit ,pp.92,166.
(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.283.
(٣) Segal (E.),Roman Laughter , op.cit ,pp.27-28.
(٤) Ibid.,p.24.

ويستمر مينايخموس فى وصف شجاعته فى عبارات بطولية ذات مغزى (أبيات ١٩٩ - ٢٠١) :

MEN; Nimio ego hanc periculo
surrupui hodie . meo quidem animo ab Hippolyta
subcingulum
Hercules haud aeque magno umquam abstulit periculo.

مينايخموس : *إننى سرقت هذه (العباءة) اليوم بمخاطرة عظيمة . وفى رأيى أن هرقل لم يكن قد سلب الحزام من هيبوليتى** *بمثل (هذه) المخاطرة الكبيرة .*

ويشير فراينكل إلى أن جميع العبارات التى تهدف إلى التقليل من شأن وقيمة البطل الأسطورى عند مقارنتها بتلك التى تصنعها الشخصية البلاوتية ، تعتبر على وجه التخصيص بلاوتية أصيلة (١). كما تتفق زاجاجى فى الرأى مع فراينكل خاصة بعد الغياب الواضح لأى توازٍ ملائم أو شبيه لمثل هذه المقارنات فى بقايا الكوميديا الأتيكية (٢).

وسرقة العباءة التى وردت الإشارة إليها فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " تعد تذكيراً بلاوتياً لما حدث فى مسرحية " الحمير " (أبيات ٨٨٤ - ٨٨٥) :

DEM: Egon ut non domo uxori meae
subripiam in deliciis pallam quam habet, atque ad
te deferam ?

ديماينيتوس : *ألم أسرق عباءة زوجتى من بين (عباءاتها) المفضلة التى لديها بالمنزل ، وأحضرها لكِ ؟*

حيث ترى فانزام (E.Fantham) أن هذا المشهد لم يكن موجوداً فى أصل مسرحية "التوأمان مينايخموس" بل إن بلاوتوس قد وضعه لكى يذكر الجمهور بما حدث من قبل فى مسرحية " الحمير " (٣).

ونتيجة لهذه التصرفات ، كان من الطبيعى أن نسمع سيلاً من السباب المتبادل بين الأزواج فى الكوميديا الرومانية بصفة عامة وفى الكوميديا البلاوتية بصفة خاصة . ففى مسرحية " كاسينا"

---

*هى ابنة آريس وأتريرى ، وكانت ملكة قبيلة النساء المحاربات التى تعرف باسم أمازونيس وقد حارب هرقل هذه القبيلة وانتصر عليها وأحضر حزام هيبوليتى كما أمره يوريسثيوس (Eurystheus) ملك "أرجوس"، ويعتبر هذا العمل أحد أعمال هرقل الاثنى عشر.

(١) Praenkel (E.), op.cit ,p.199.

(٢) Zagagi (N.),Tradition and originality in Plautus , op.cit ,p.17.

(٣) Fantham (E.),Act IV of Menaechmi : Plautus and his original , CPH 63 (1968),P.177.

نجد كليوستراتا (Cleostrata) تستعد لكى تقابل زوجها بالسباب (maledictis) (بيت ١٥٢) وتشير أيضاً بأنها سوف تعذبه بالكلام القارص بسبب خيانته لها (بيت ١٥٣) :

Ego pol illum probe incommodis dictis angam[1] .

حقاً إننى سوف أعذب ذلك الرجل جيداً بالكلمات المزعجة (القارصة) .

فقد استطاع بلاوتوس أن يصور بمهارة فائقة شخصية كليوستراتا كطراز هزلى للزوجة السليطة ، [انظر (أبيات ٢٣٩ وما يليها)][٢] .

وكذلك فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " نجد زوجة مينايخموس تمثل نموذجاً للزوجة السليطة ، مما جعل مينايخموس سوسيكليس يصفها بأنها مثل " هيكوبا "* الكلبة التى كانت تلقى جميع أنواع السباب على كل من تراه عيناها (أبيات ٧١٦ - ٧١٨)[٣] :

MEN(S):Quia idem faciebat *Hecuba quod tu nunc facis
omnia mala ingerebat , quemquem aspexerat.
itaque adeo iure coepta appellari est , canes.

مينايخموس (س) : *لأن هيكوبا كانت تفعل ما تفعلينه الآن :*
كانت كلما رأت شخصاً تقذفه بكل السباب ، هكذا
بحق قد شرعوا فى أن يطلقوا عليها " الكلبة " .

ويشير فراينكل إلى أنه على الرغم من أصالة الأساطير اليونانية التى نسجت حول هيكوبا ، إلا أن هذه الأبيات تعد إضافة بلاوتية إلى حديث مينايخموس سوسيكليس مع زوجة مينايخموس ، التى لم يكن لها أثر فى الأصل اليونانى الذى اقتبس منه بلاوتوس مسرحيته[٤] .

ويرى سيجال أن الزوجة كثيرة الشكوى التى أشار إليها بلاوتوس بأنها مثل " الكلبة " أو "الكلب كثير النباح " من الصعب اعتبارها ابتكاراً بلاوتياً ، لكن يمكن القول أنها أصبحت نموذجاً مألوفاً فى الكوميديا الرومانية بصفة عامة[٥] .

---

(١) Segal (E.), Roman laughter , op.cit ,p.23.

(٢) Reneham (R.),Notes and Discussions .Mosquit Control in Plautus, CPH 71 (1976),p.164.

(٣) Beacham (R.C), op.cit ,pp.93,231.

* هى زوجة بريامو س ملك طروادة ، أنجبت له بنين كثيرين أشهرهم هكتور وباريس ، وقد أصبحت من نصيب أجاممنون بعد انتهاء حرب طروادة ، وكان ابنها بوليدروس قد قُتل على يد بوليمستور بإذن من أجاممنون وقد أسملت هى عينيه . كما صورها يوريبيديس فى روايته المسماه "هيكابى" تشكو من أن اليونانيين قد قيدوها إلى باب منزل أجاممنون مثل الكلبة.

(٤) Fraenkel (E.), op.cit ,p.84.

(٥) Segal (E.),Roman Laughter,op.cit,p.23

• وعن الزوجة السليطة المتشككة الميالة إلى السيطرة والتباهى بثروتها عند كايكيليوس ، انظر:

Beare (W.),The Roman Stage,A Short History of Latin Drama in The Time of Republic, London (1968),p.88.

وعلى عكس هؤلاء الزوجات نجد أن ألكمينا زوجة أمفيتريو فى مسرحية " أمفيتريو" ، على الرغم من السباب الذى تلقاه من زوجها ، إلا أنها تبدو فى صورة الزوجة الرومانية الوقور - فهى تعتد بنفسها ولا تبادل زوجها السباب لأنها تؤمن بأنها لابد وأن تدافع عن نفسها فى ثقة وجرأة (أبيات ٨٣٦ - ٨٣٧) ، ولم تتفوه بالسباب سوى مرة واحدة حين تنهر جوبيتر - فى هيئة زوجها وتصفه بأنه " أشد حمقاً وأكثر حماقة " (Stultior Stultissimo) (بيت ٩٠٧) [1].

ـ الزوجة الرقيبة وعقاب الأزواج :

وفى أغلب الأحيان نجد الزوجة البلاوتية تقف حائلاً أمام استمتاع زوجها بالإجازة التى يقضيها ، حيث تقوم بدور الرقيبة على تصرفاته . ولكن فى مسرحية " التوأمان مينايخموس " نجد مينايخموس يحاول أن يمنع زوجته من مضايقته ، مشيرا إلى انه سوف يعاقبها على مراقبتها الدائمة له بتناول العشاء مع خليلته وتجاذب الحديث معها(أبيات ١٢٣- ١٢٤) :

Atque adeo , ne me nequiquam serves , ob eam industriam
hodie ducam scortum ad cenam atque aliquo condicam foras.[2]

لذلك كى لا تضيع مراقبتك لى هباء ، وبسبب اجتهادك هذا فإننى سوف اصطحب غانية اليوم إلىالعشاء وأتجاذب معها الحديث فى مكان ما خارج المنزل.

وعلى نقيض الزوجة التى تبذل مجهوداً لمراقبة زوجها (Industria) نجد الخليلة تمثل السعادة والمتعة لدى مينايخموس ، وهو ما يعبر عنه باستخدام عبارة " مصدر سعادتى " أو "سرورى " (Mea voluptas) (بيت ١٨٩) :

Ut ego uxorem , mea voluptas , ubi te aspicio , odi male.[3]

كثيراً ما أكره زوجتى ، عندما أنظر إليك ، يا مصدر سعادتى.

وفى مسرحية " الحبل " نجد الشيخ دايمونيس لا يستطيع مغازلة الفتاتين الصغيرتين الجميلتين (بالايسترا وأمبيليسكا) ، لأن زوجته - كما يقول - لا ترفع عينيها عنه وتراقبه بشتى الطرق ، فهى طراز للزوجة البلاوتية الغيورة (أبيات ٨٩٥ - ٨٩٦) :

---

(١) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص١١٢.

(٢) Mcleish (K.), op.cit ,p.47.

(٣) Segal (E.), Roman Laughter , op.cit ,p.46.

Sed uxor scelesta me omnibus servat modis,
ne quid significem quippiam mulierculis[1].

لكن زوجتى اللعينة تراقبنى بشتى الطرق ، كى لا أبدى أية إشارة ذات مغزى للفتاتين .

وكما سبق وأن ذكرنا ، فإن الأبناء دائماً يملؤهم الابتهاج عندما يصبح آباؤهم بعيدين عن المنزل مثل الشاب فيلولاخيس فى مسرحية " بيت الأشباح " الذى ينتهز فرصة غياب والده ويدخل دائرة الإسراف . كذلك نجد الأزواج يصبحون أكثر سعادة فى حالة عدم تواجد زوجاتهم بجوارهم ، حيث نرى الأشيب ديماينيتوس فى مسرحية " الحمير " يعبر عن مشاعره بارتياح طالما زوجته ليست قريبة منه (بيت ٩٠٠) :

ARG: Ecquid matrem amas?
DEM:Egone illam ? nunc amo , quia non adest.[2]

***ارجيريبوس :** أتحب والدتى ؟*

***ديماينيتوس :** هل أنا (أحب) تلك المرأة ؟ إننى أحبها الآن ، لأنها لم تحضر (هنا) .*

وغياب الزوجة عند مينايخموس يمثل شرط قضاء يوم جميل (بيت ١٥٢) :

MEN :Clam uxoremst ubi pulchre habeamus atque hunc
comburamus diem .

مينايخموس : يوجد مكان غير معلوم لزوجتى أين نقضى (وقتاً) جميلاً ونستمتع بهذا اليوم .

مما يجعل الطباخ كيليندروس طاهى إروتيوم يشير إلى ولع مينايخموس بالمزاح عندما تكون زوجته غائبة (بيت ٣١٨) . وبالتالى فإن رحيل الأب أو الزوجة دائما يكون فرصة للسمر البلاوتى[3] .

وفى مسرحية " ميديا " ليوربيديس (أبيات ٢٤٤ – ٢٤٥) تقول ميديا " إن الرجل إذا ضاق بزوجته ، وجد خارج داره ما يلهو به ، دون لوم يوجه إليه . أما المرأة فمضطرة أن تنتظره على الدوام [4]. أما على المسرح البلاوتى ، فعندما تشك الزوجة فى عدم إخلاص زوجها لها نجدها تنطلق خارج منزلها للإيقاع به[5].

---

(1) Duckworth (G.E), op.cit ,p.283.

(2) Gratwick (A.S).Apporto Vobis Plavtvm ?CR 20 (1970).p.333.

(3) Segal (E.).Roman Laughter, op.cit ,p.27.

(4) عزة سليم سالم ، المرجع السابق ، ص١٧٧.

(5) Kenney (E.J), op.cit ,p.110.

هؤلاء الأزواج أمثال ديماينيتوس فى مسرحية "الحمير" ، ليسيداموس فى مسرحية" كاسينا " ، ديميفو فى مسرحية "التاجر" ، فى حين أن ترنتيوس كان يصور نماذج أسرته بصورة أكثر احتشاماً ، انظر:-

ففى مسرحية " الحمير " نجد أرتيمونا تفقد ثقتها فى زوجها الذى كانت تعتبره مثالاً للرجولة الحقيقية بعد رؤية وسماع حديثه مع العاهرة فيلاينيوم (أبيات ٨٥٥ – ٨٥٦) :

ART: At scelesta ego praeter alios meum virum frugi rata,
siccum,frugi , continentem , amantem uxoris maxume.

أرتيمونا: ولكننى أنا التعسة ظننت أن زوجى بخلاف (الأزواج) الأخرين مثالاً للأمانة الراسخة، رزيناً ، فاضلاً ، معتدلاً ، محباً لزوجته فى المقام الأول.

لذلك عندما تقتحم أرتيمونا جلسة العاشق ديماينيتوس وتضبطه فى وضع الخيانة الزوجية تأمره بالنهوض والعودة إلى البيت (بيت ٩٢١) :

Surge ,amator ,I domum .

انهض ، أيها العاشق ، اذهب إلى البيت .

ثم تكرر ذلك الأمر ثلاث مرات (أبيات ٩٢٣ ، ٩٢٤ ، ٩٢٥) تعبيراً عن غضبها الشديد عليه ورغبتها الملحة فى عقابه بعد أن يعودا إلى بيتهما ، لذلك نجد الأشيب ديماينيتوس يصف ورطته ووضعه المخجل عندما كان راقداً بجوار العاهرة (بيت ٩٣٧) :

Male cubandum est : iudicatum me uxor
abducit domum .

يا له من وضع سيئ : إن زوجتى تقودنى إلى البيت مداناً[1].

وهذا يدل على قوة وثبات مكانة أرتيمونا فى المنزل بسبب احتفاظها ببائنتها ، ويرى (Konstan) أن ضعف ديماينيتوس كان بالفعل خطأً أخلاقياً ، ومن المرجح أن إهانته تعيده إلى صوابه وإلى وضعه كرب أسرة لأهل منزله [2].

أما الأشيب العاشق ليسيداموس فإنه يلقى ضرباً مبرحاً بين سخرية الزوجة وضحك الابن[3] .

ويبدو أن الأزواج البلاوتيين قد اعتادوا على العقاب الموقع عليهم من قبل زوجاتهم ، ففى مسرحية " التوأمان مينايخموس " بعد اعتراف ميتايخموس بأنه قد استولى على العباءة من زوجته (بيت ٦٠١) نجد الزوجة تهدده (بيت ٦٠٤) :

MAT: Ne illam ecastor faenerato abstulisti .

الزوجة : بحق كاستور سوف تدفع ثمن سرقتك تلك العباءة .

Duckworth (G.E), op.cit ,p.391.

(١) سيد صادق ، عناصر التجديد فى شخصية الأشيب العاشق فى كوميديا بلاوتوس ، المجلد (٥٩)،العدد(٢) ، الإنسانيات والعلوم الاجتماعية ، جامعة القاهرة (١٩٩٩) ، ص٢٦١.

(٢) Konstan (D.),Plot and Theme in Plautus' Asinaria ,CJ 74 (1978),P.218.

(٣) Segal (E.),Roman Laughter, op.cit ,p.24.

وهو نفس التهديد الذى تتوعد به أرتيمونا (Artemona) زوجها فى مسرحية " الحمير (أبيات ٨٩٦ - ٨٩٧) :

Edepol ne tu istuc cum malo magno tuo
dixisti in me[1].

حقاً لقد قذفتنى بالسوء (وسيكلفك) ذلك كثيراً هناك (فى البيت) .

فإذا كانت كريوسا (Creusa) فى الإنيادة وكورنيليا (Cornelia) عند الشاعر بروبرتيوس تطالبان زوجيهما بإلحاح أن يتزوجا ثانية ، فإن هذا من الصعب حدوثه على المسرح البلاوتى الذى نجد عليه الزوجات يتربصن بأزواجهن ، وسلوك الأبناء تجاه آبائهم والأزواج تجاه زوجاتهم يكون على نقيض السلوك الذى اقتدى به أينياس فى إنيادة فرجيليوس وتحليه بروح الإخلاص والاحترام[٢] .

وفى الغالب نجد أن معظم النقد الموجه للنساء يخرج من أفواه أزواجهن ، ففى مسرحية " علبة المجوهرات " (بيت ١٧٥) يستخدم بلاوتوس الصفة (morigera) " مطيع " بأسلوب ملىء بالسخرية :

Ea diem suom obiit , facta morigera est viro .

لقد فارقت يومها (ماتت) ، فأصبحت مطيعة لزوجها.

وتظهر هذه العبارة التهكمية فى المقدمة التى يلقيها إله العون (Auxilium) للتعبير عن مدى كره الرجال لزوجاتهم وهو ما يتكرر دائماً عند بلاوتوس ، حيث نجد أن الزوجة تعد مشكلة صعبة الحل طالما هى لا تزال على قيد الحياة ، وبموتها هذا تكون قد أصبحت مطيعة لزوجها (morigera) الأمر الذى عجزت عن تحقيقه خلال عشرتها له[٣] .

لقد أحب الرومان هذا النوع من الفكاهة ، حيث نجد عند كايكيليوس عبارة مشابهة لذلك مع بعض التغيير الطفيف فى الكلمات :

Placere occepit graviter , postquam emortuast.[4]

لقد بدأت تسعدنى بشدة ، بعد موتها .

وفى مسرحية " الحمير" نجد ديماينيتوس يعلن (أبيات ٩٠٠ - ٩٠١) [٥]:

---

(1) Fantham (E.), op.cit ,p.178.

وعن عقاب الأشيب ليسيداموس فى مسرحية "كاسينا" ، انظر:

سيد صادق ، عناصر التجديد فى شخصية الأشيب العاشق فى كوميديا بلاوتوس ، المرجع السابق ، ص٢٦٠-٢٦١.

(٢) Segal (E.),Roman Laughter, op.cit,p.27.

(٣) Williams (G.).Some Aspects of Roman Marriage Cermonies , op.cit ,p .19.

(٤) Segal (E.),Roman Laughter, op.cit ,p.26.

(٥) Duckworth (G.E), op.cit ,p .283.

DEM: Egone illam ? nunc amo , quia non adest .
ARG: Quid cum adest ?
DEM : periisse cupio.

ديماينيتوس : هل أنا (أحب) تلك المرأة ؟ إننى أحبها الآن ، لأنها لم تحضر (هنا) .
أرجيريبوس : وماذا لو تحضر معك ؟
ديماينيتوس : فإننى أتمنى أن تموت .

حيث استطاع الابن أرجيريبوس أن يجعل والده يغرق فى شرب الخمر أثناء مجالسته للعاهرة وبعد أن لعبت الخمر برأسه تلفظ بهذه العبارات التى تنم عن مشاعره تجاه زوجته ، وفى مسرحية " كاسينا " نجد محاكاة وتقليداً لنفس هذه الأبيات عند ليسيداموس الأشيب العاشق حين يقول " زوجتى تعذبنى – ببقائها حية " (بيت ٢٢٧)[(١)] .

ويبدو أن نقد بلاوتوس للروابط التى تجمع بين الآباء والأبناء فى المجتمع الرومانى كان واضحاً فى تهكمه على الأب العطوف فى مسرحية " الحمير " الذى كان يسعى وراء مساعدة ابنه لامتلاك العاهرة التى كان يحبها ويعد ذلك رعونة من الأب لتقويم ابنه الأمر الذى يتنافى مع طبيعة دور الأب فى المجتمع الرومانى . كما يعيب على الآباء المتصابين استهتارهم وتخليهم عن وقارهم أمام الغانيات . ويمكننا أن نلاحظ كذلك نقده لظاهرة عقوق الأبناء لآبائهم ويجعلها إحدى الآفات التى تهدد كيان المجتمع ومن ثم يجب معالجتها والتخلص منها كظاهرة ضارة من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية معاً . وعلى ذلك أعتقد أنه لا يجانبنا الصواب عندما نعتبر بلاوتوس مصلحاً اجتماعياً من الطراز الأول وفيلسوفاً مستنيراً قد وظف مسرحه لتقويم المجتمع وتثقيف أخلاقه .

---

(١) Segal (E.).Roman laughter, op.cit ,pp.25-26.

إن الفكاهة الخاصة بأمنية وفاة الزوجة تمدنا بمقدمة مشهد كامل فى مسرحية "ثلاث قطع من العملة"، الذى يشتمل على واجب الإخلاص تجاه إله الأسرة ،حيث نجد كاالليكليس يرشد زوجته إلى عبادة إله الأسرة مشيراً إليها بأنه يكون الروح الحارسة (genius) للمنزل ثم نجده يتنحى جانباً متمنياً وفاة زوجته (أبيات ٣٩-٤٢):

Larem corona nostrum decorari volo,
Uxor, venerare ut nobis haec habitatio
bona,fausta felix fortunataque evenat -
teque ut quam primum possim videam emortuam.

يازوجتى ، إننى أريد أن تزينى إله أسرتنا
بأكليل الزهور ، أن تتعبدى بإخلاص كى (يصون الإله)
لنا هذا المنزل ويملأه بالسعادة والنجاح والحظ ـــ
(يتنحى جانباً) وكى أراك ميتة لولاً إن أمكن.

ـ ألكمينا كطراز للزوجة الرومانية :

فى مسرحية " أمفيتريو". نجد ألكمينا مثال الزوجة الرومانية المطيعة تعلن مفهومها لمعنى البائنة (dos) (أبيات ٨٣٩ - ٨٤٢) :

Non ego illam mihi dotem doctem duco esse ,quae dos dicitur ,
sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem ,
deum metum , parentum amorem et cognatum concordiam ,
tibi morigera.

إننى لا أعتبر بائنتى ، تلك التى يقال عنها بائنة ، إنما (بائنتى) هى الحياء والعفة والعاطفة الهادئة ، وخشية الآلهة وحب الوالدين والوئام مع ذى القربى ، وطاعتى إياك[1] .

ففى هذه الأبيات نجد أن اللغة تراجيدية جليلة بها نغمة مقدسة ، فغضبها عند اتهامها بالخيانة يستسلم إلى ثقتها ببراءتها وإعلانها للمثل العليا للزوجة ، حيث نجدها تركز اهتمامها وتؤكد على علاقتها المثالية مع زوجها فى كلمة " الطاعة " (Morigera)[2] . فهى تمتدح شخصيتها بصفة مباشرة ، حيث إن وصف النفس المطروح على لسانها يوجد فيه تباهٍ وافتخار بالشخصية ، وعلى الرغم من أن هذا الوصف فى تلك الظروف لم يكن متلائماً مع شخصية ألكمينا ، إلا أن الجمهور قد ترجمها على أنها احتجاج منطقى ضد الاتهام غير العادل الموجه لها من زوجها[3] .

ويشير دف (Duff) إلى أن أخلاق ألكمينا تكون واضحة فى حزنها الطبيعى لفراق زوجها لها (أبيات ٦٣٥ وما يليها) وفى حبها للفضيلة وشعورها ببراءتها من ارتكاب أى ذنب متعمد ، حيث إن أمانتها التى لا غبار عليها تجعل أكبر الآلهة (أى جوبيتر) نصاباً ومخادعاً[4] . فنجدها تصر على طهارتها بعد اتهام زوجها لها بالخيانة ، كما يظهر فى (أبيات ٨٢٠ ، ٨١٢ ، ٨١٧ ، ٨٨٢ ، ٨٩٠) وكذلك (أبيات ٨٣١ - ٨٣٤) :

ALCM: Per supremi regis regnum iuro et matrem familias
Iunonem , quam me vereri et metuere est par maxume ,
ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore,
contigit .

ألكمينا : أقسم بمملكة الملك الأعلى وجونو أم الأسرة ، التى أبجلها وأخافها كثيراً ، بأنه لا أحد من البشر سواك قد مس جسده جسدى .

---

(١) سيد صادق ، الدلالات الإجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، المرجع السابق ، ص١٠٩.

(٢) Williams (G.).Some aspects of Roman marriage cermonies and ideals. op.cit ,p.19.

(٣) Juniper (H.W).Character portrayal in Plautus .CJ 31 (1935-1936).P.286.

(٤) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص٢٤٠.

وهنا يصل التهكم إلى ذروته عندما تقسم " بمملكة أعظم الملــوك " (Per supremi regis regnum) [١]. حيث يدل التلاعب بالألفاظ هنا على براعة بلاوتــوس فــى انتقــاء الألفــاظ واستخدامه الفائق لها .

فحقاً ألكمينا لم يمسسها بشر إنما الذى مسها هو رب الأرباب الذى تقسم فى ســذاجة بمملكتــه لإثبات براءتها من جرم هو مرتكبه .

لقد كان المسرح الرومانى حريصاً على ألا يصور امرأة متزوجة فى حالة خيانــة زوجيــة ، لأنه كان مسرحاً أخلاقياً فى هذه النقطة بالتحديد ، ولم يقدم بلاوتــوس ولا ترنتيــوس زوجــة خاطئة على المسرح ، لذلك نجد بلاوتوس فى مسرحية " أمفيتريو" يُرجع الخيانة الزوجية إلــى أنها من عمل وترتيب الآلهة ، خاصة وأن الرومان يتمتعون بصفات أخلاقية قوية على عكــس ما كان فى المجتمع اليونانى الذى كان يوجد به العربدة المتزايدة والإفراط فى الفجور ، لذلــك كانت الأشياء السيئة والعيوب والدسائس والشرور تعرض على المسرح علــى أنــها يونانيــة وليست رومانية وكانت تعتبر ممتعة أكثر منها منفرة حيث كان يسر المشــاهد الرومــانى أن يشاهد الحياة الإغريقية والنقص الإغريقى ، لذلك وتبعاً للفوارق الأخلاقية بين الشعبين اليونانى والرومانى ، فويل للكاتب الذى يهزأ على مسرحه بمواطن أو سيدة رومانية فاضلة . لذلك فــإن براءة ألكمينا من الزنا المتعمد أمر واضح والشواهد التى تبرؤها عديدة ، ففى المقدمــة نجــد ميركوريوس يصف ألكمينا وهى فى أحضان جوبيتر (أبيات ١٣٤-١٣٥) :

Illa illum censet virum
suom esse , quae cum moecho est

تلك المرأة التى ترقد مع الزانى (جوبيتر) تعتقد
(طوال الوقت) أنه زوجها .

ثم يؤكد طهارتها فى (أبيات ٤٩٢ - ٤٩٣) حين يقول :

Nemo id probro
Profecto ducet Alcumenae .

بالتأكيد لن يؤول أحد هذا الأمر (الزنا) على ألكمينا بأنه عدم عفة[٢] .

حيث يرى دكوورث أن ألكمينا مذنبة فقط من ناحية المعنى الفنى ، لكنها فى الحقيقة كرســت نفسها لطاعة زوجها ، ومن سوء حظها أنها وقعت ضحية للتشــخيص والخــداع ، حيــث إن جوبيتر فعل فعلته تلك متنكراً فى صورة زوجها[٣] .

---

(١) دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص٢٤٠.

(٢) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو"لبلاوتوس ، المرجع السابق ، ص١١٠.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.391.

ومما جعل الموقف يزداد إثارة ، سذاجة الزوج الذى لعب دوراً بارزاً فى كوميديا الأخطاء مما أدى إلى حدوث الارتباك ، وفى الوقت ذاته لم يفكر الرومان مطلقاً فى السخرية من زوج مخدوع لذلك فإن السخرية لم تكن موجهة إلى البشر بل إلى الآلهة [١].

لقد عالج بلاوتوس شخصية ألكمينا بوقار وإجلال خلال مسرحيته وتم إعطاؤها دوراً بارزاً جديراً بأن يذكر فى جانب الفضيلة والكرامة التى تتحلى بها الزوجة الرومانية [٢]. ويشير سيجال إلى أنها تجسد شخصية الزوجة الرومانية التى يعجب بها كل مواطن رومانى خاصة عند إظهارها للطهارة والفضيلة والطاعة والخضوع للحب . كما يؤكد ج.وليامز أنها رومانية ولم يكن فيها أى شئ يونانى . خاصة حين نجدها فى (أبيات ٦٤٢ وما يليها) تمتدح شجاعة (Virtus) زوجها الرومانى وهو ما يتعثر على آذاننا سماعه فى أى موضع آخر بين شفتى أى زوجة من الزوجات اللاتى تم تصويرهن فى الكوميديا اليونانية الحديثة[٣].

AMPH , 647- 649

Satis mi esse ducam
virtus praemium est optimum ;
virtus omnibus rebus anteit profecto:

إننى سوف أعتبر (هذا) كافٍ لى فالشجاعة أفضل
مكافأة ، الشجاعة بدون شك تتفوق على جميع الأشياء :

فهى تتحمل رحيله عنها بثبات مكتفية بالشجاعة التى يتحلى بها زوجها وهتاف الشعب لزوجها هتافهم للمنتصر (أبيات ٦٤٥ - ٦٤٦) [٤].

وفى النهاية يشير كوستا (Costa) كما ورد عند (Phillips) إلى أن بلاوتوس استطاع أن يظهر بمهارة الاختلاف بين طهارتها والعبث المنتشر فى المسرحية ، فبلاوتوس كان قادراً على فهم ما يحتاجه الجمهور ، عن طريق تقديم شخصية ألكمينا وموضوع الشرف والكرامة الذى لم يعتد بلاوتوس على إظهاره فى شخصياته ، مما جعل الجمهور والكورس يهتفون ويصفقون لمنزلة ألكمينا العالية [٥].

---

(١) Harsh (PH).A Handbook of classical drama , London (1944).p.340.

(٢) Luce (J.T).Ancient writers , Greece and Rome .Newyork (1981).p.506.

(٣) Segal (E.).Roman laughter, op.cit ,p.22.
CF.Williams (G.).Some aspects of Roman marriage , op.cit ,p.28. .

(٤) Phillips (J.E).Alcumena in the Amphitruo of Plautus:A pregnant lady joke ,CJ 80 (1985),P.126 .

(٥) Ibid.,pp.121-122.

الباب الثالث : العناصر الرومانية في الكوميديا البلاوتية

الفصل الأول : تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية

- الإشارات الزمنية والمكانية
- إشارات إلى السلطات السياسية والعسكرية والقوانين الرومانية

الفصل الثاني : الآلهة الرومانية في المسرح البلاوتي

- الإله جوبيتر والليلة الطويلة في مسرحية "أمفيتريو"
- موقف الشخصيات تجاه الآلهة
- ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية

الفصل الثالث : السمات اللغوية والأسلوبية في الكوميديا البلاوتية

أولاً : البناء اللغوي في العبارة البلاوتية

ثانياً : البناء البلاغي للحوار البلاوتي

- التورية والتلاعب بالألفاظ
- الجناس والسجع
- حذف الروابط وحروف العطف
- الاستعارة والتكرار البلاغي
- التناقض وسوء الفهم
- التصغير وألفاظ التودد

الفصل الأول : تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية

- الإشارات الزمنية والمكانية
- إشارات إلى السلطات السياسية والعسكرية والقوانين الرومانية

لقد حاول بلاوتوس أن يجعل الهيكل الخارجي للمسرحية يونانياً ، ولكنه كان يملأ هذا الهيكل بكل ما يتفق مع القوانين والأخلاق والعادات الرومانية ، ولذلك فقدت المسرحية وحدتها واستحق النقد اللاذع من هذه الناحية . وقد فرق بلاوتوس بين القارئ الذى يقرأ فى هدوء وبين النظارة الذين يريدون أن يتمتعوا بقصة طريفة دون الالتفات إلى ما عدا ذلك من إهمال أو تناقض ، وهذا الذى يعتبر عيباً فى نظر بعض الدارسين هو فى حد ذاته من مميزات فن بلاوتوس ، بل هو دليل على عبقرية المؤلف وعلو قدره ، أولاً فى تمكنه من اللغة اليونانية وثانياً فى قدرته على معالجة الموضوع من الناحية المسرحية. وعلى الرغم من أن الأحداث فى مسرح بلاوتوس تقع فى أثينا أو إيبدامنوس أو أيتوليا ، والشخصيات تحمل أسماءً يونانية بالإضافة إلى أن ملابسهم يونانية فى جوهرها ، إلا أننا فى الواقع نشعر أننا فى دولة إغريقية رومانية نلتقى فيها بالإغريق والرومان [١]. خاصة وأن بلاوتوس يمتلك مهارة الخلط بين اليونانى والرومانى بطريقة الهجوم على القارئ وهذه العادة تبدو طبيعية وغير مبالغ فيها بالنسبة لجمهوره الرومانى ، ولكن فى الغالب قد تسبب هذه العادة ارتباكاً وتشويشاً ، فكثيراً ما يتم التعدى على المحيط اليونانى بواسطة الإشارة إلى البرايتور (Praetor)*، ومن أكثر الارتباكات إثارة تلك التى تحدث عند الإشارة إلى مدينة بلاوتوس نفسه سارسينا(Sarsina) أو إلى مدينة برا ينستى (Praeneste) من أجل إحداث التأثير الهزلى [٢]. وفى الوقت ذاته لم ينس الممثلون أنهم أمام متفرجين رومان ، لذلك كانت التلميحات والنكات دائماً أصيلة من ابتداع بلاوتوس نفسه[٣].

وفى هذا الجانب يختلف بلاوتوس عن ترنتيوس الذى احتفظ بجو مسرحياته إغريقياً خالصاً ، وأبى أن يرومنها باستثناء برولوجاته ، لذا تحاشى ذكر الأماكن والوقائع الرومانية محاولاً إعطاء كل مسرحياته خصوصيتها .

ومما ساعد بلاوتوس فى إظهار تلك المادة شخصية الجمهور الرومانى ذاته الذى كان يريد الكوميديا الهزلية إلى جانب الفكاهة المتحررة الواضحة المنبعثة بصفة خاصة من الشخصيات النمطية المألوفة ، مثل القوادين (Lenones) والطفيليين (Parasiti) والعبيد (Servi)

---

(١) Hunter (R.L). The new comedy of Greece and Rome , London (1985),p.22.

* لقد كان البرايتور يختص بالإشراف على سير العدالة ، وكان هناك برايتور للأجانب يختص بنظر القضايا التى قد يكون أحد الأجانب من الزوار أو المقيمين طرفاً فيها ، وكان هناك حاكم ثالث (Praetor urbanus) ظهر فى عام ٣٦٦ ق.م ، وكان من واجبه إقامة العدل بين المواطنين الرومان وأحياناً كان يمتلك القيادة العسكرية.

(٢) Harsh (PH.),.A Handbook of classical drama , London (1944),p.336.

(٣) Stace (C.),Plautus (Rudens-Curculio-Casina),Newyork (1981),p.9.

المجردين من المبادئ الأخلاقية [١]. مما جعل بلاوتوس يقوم بتجريد العديــد مــن الجوانــب الرئيسية فى مسرحياته من أجل تقديم مادة تلقى قبولاً لدى جمهوره الرومانى ، وحيث كــانت عقلية بلاوتوس الرومانية تقتبس كل ما تراه نافعاً ومفيداً لها ، كانت تصبغ ما تقتبسه بالصبغــة الرومانية حتى يصير رومانياً خالصاً ، ولكن يمكننا القول بصورة عامة أن بلاوتــوس كــان يشكل مادة رومانية فى قوالب إغريقية ، حيث بقيت المهارة اليونانية وتم الاحتفــاظ بــها فــى الترجمة[٢].

إن هذه الصبغة جعلت بلاوتوس يكتسب شعبية تفوق شعبية ترنتيوس ، الذى انصرف جمــهوره عن مسرحياته الأخيرة نظراً لصبغتها بالصبغة اليونانية وبعدها عن الحياة الرومانية بالإضافـة إلى خلوها من خفة الروح والضحك.

وسوف نحاول الكشف عن الأبعاد الرومانية فى المســرح البلاوتــى مــن خــلال تصويــره للشخصيات وفق العادات والنظم الرومانية .

---

(١) Hough (J.N).The development of Plautus' Art , CPH 30 (1935).P.43.

(٢) Ibid.,p.44.

– الإشارات الزمنية والمكانية :

من الجدير بالملاحظة أن نجد مسرحيات بلاوتوس زاخرة بالعديد من الإشارات التاريخية التي كانت الكوميديا اليونانية الحديثة تحوى القليل منها . ففى الوقت الذى كانت فيه الرقابة على المسرح تحظر التعرض للأشخاص الرومان وكذلك الأحداث السياسية المعاصرة لروما عند كتابة المسرحيات ، إلا أننا نجد بلاوتوس فى العديد من الأمثلة يتحدى هذه الرقابة ويقدم لنا بعض الإشارات التاريخية التى ساعدت الدارسين إلى حد ما لتأريخ مسرحياته [١]. فلم يكتف بلاوتوس بإدخال جو روما العام فقط ، بل نجده يشير إلى التاريخ المعاصر، ففى مسرحية "الأسيران" توجد إشارة إلى إخضاع البويين (Boii) لبلاد الغال (بيت ٨٨٨) والتى اعتبرها فراينكل بلاوتية أصيلة :

At nunc Siculus non est , Boius est , Boiam terit:[٢]

إنه لم يكن صقلياً الآن ، إنه غالى ، يُنسب إلى بلاد الغال.

وفى مسرحية" ثلاث قطع من العملة" (أبيات ٥٤٢ – ٥٤٦) توجد إشارة إلى العقاب الذى أنزل بأهل كمبانيا بعد الحرب البونية الثانية (٢١٨ – ٢٠٢ ق.م) وكذلك استيراد العبيد من سوريا بعد هزيمة أنطيوخوس فى عام ١٩١ ق.م[٣].

كان بلاوتوس يهدف من وراء هذه الإشارات إلى جعل التاريخ الرومانى خالداً راسخاً داخل العقل ، خاصة وأن مصدره بلاوتى وليس يونانياً وهو أمر لا نزاع فيه . وفى الوقت ذاته يستطيع الجمهور الرومانى أن يتتبع بسهولة تلك الإشارات الرئيسية التى وردت فى مسرحياته، كما تتبع المسرح الأثينى الجولات العديدة التى قام بها أريستوفانيس فى المسائل الشائكة[٤].

فقد أهمل بلاوتوس معظم الإشارات الخاصة بالتاريخ اليونانى عند اقتباسه من نماذجه اليونانية، حيث نجده قد أشار مرتين فقط إلى الملك أجاثوكليس (Agathocles) فى مسرحيتى "بسيودولوس" (بيت ٥٣٢) ، و"بيت الأشباح" (بيت ٧٧٥)[٥].

---

(١) Westaway (M.A),The original element in Plautus , Cambridge (1917),p.16.

(٢) Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922),p.41.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,pp.17-18.

وفى مسرحية " القرطاجنى الصغير " (بيت ١٠١٦) توجد إشارة إلى طقوس عبادة باكخوس (Bacchus) حيث كان الجنون وهتك العرض والسكر والعربدة يشكلون جزءاً كبيراً من هذه الطقوس ، والتى مُنعت بقانون مشهور جداً أصدره مجلس الشيوخ فى عام ١٨٦ ق.م ، وقد أشار بلاوتوس إلى هذا القانون فى مسرحية "كاسينا" (بيت٩٧٩).

(٤) Ibid., p.19 .

(٥) Fraenkel (E.), op. cit , p.16 .

أما الإشارة التى وردت لأجاثوكليس فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٤٠٩ – ٤١٠) فإنها تخضع لآراء مختلفة(١) :

Qui Syracusis perhibere natus esse in Sicilia ,
ubi rex Agathocles regnator fuit et iterum
Phintia ,*

هو الذى يجزم بأنه مولود فى صقلية بمدينة سيراكوزا ، حيث
كان الملك أجاثوكليس ومرة أخرى (حاكماً) فى فينتيا.

وعلى الرغم من أن فيليب ملك مقدونيا ودارا ملك الفرس كحاكمين قويين وغنيين كانا معروفين لدى كتاب الكوميديا اليونانية الحديثة التى اقتبس منها بلاوتوس معظم ــ إن لم يكن جميع ــ رواياته إلا أن بلاوتوس قد أغفل الإشارة إليهما ، باستثناء حالات نادرة جداً مثل الإشارة التى وردت إليهما فى مسرحية" وعاء الذهب" (أبيات ٨٥ ــ ٨٦) ، وإلى الملك فيليب وحده فى (بيت ٧٠٤):

(٢)Ego sum ille rex Philippus.

إننى أكون الملك فيليب المشهور.

وفى مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ٢١١) توجد إشارة تاريخية إلى سجن الشاعر الرومانى نايفيوس والذى يرجع إلى الفترة ما بين عامى(٢١٠ ــ ٢٠٧ ق.م). حيث أشار بلاوتوس إلى الشاعر بكلمة (barbarus) "أجنبى" بالمعنى الذى وجده فى أصوله اليونانية ، ولقد استخدم بلاوتوس كلمة (barbaria) فى مسرحية "القرطاجنى الصغير" (بيت ٥٩٨) كمرادف لإيطاليا بصفة عامة(٣) .

وفى بعض الأحيان يتراءى لنا أن بلاوتوس قد رأى بثاقب نظره ما قدر لوطنه من سلطان ، عندما يتوقف ليعطى نصائح فى السياسة والقانون والحرب فى مسرحية "علبة المجوهرات" (أبيات ١٩٩-٢٠٢) ، ولأنه قد عاصر الحرب البونية الثانية كلها (١٢٨-٢٠٢ ق .م) ، نجده

---

(١) Westaway (M.A), op.cit, p.19.

* فينتيا (Phintia) هى مدينة تقع فى صقلية عند مدخل مدينة هيمارا أما فينتياس (Phintias) فهو فيلسوف فيثاغورى اشتهر بصداقته مع الفيلسوف الفيثاغورى دامون (Damon) وقد أخضع مدينة صقلية بأكملها بما فيها مدينة فينتيا ، وقد هزمه القرطاجيون ولكنه بعد أربع سنوات استرد المدينة وأصبح حاكماً عليها مرة أخرى فى عام ٣٠٧ ق.م. لذلك فالحقائق التاريخية التى وردت فى هذه المقطوعة على لسان الغانية إروتيوم ليست دقيقة ولا شك أن هذا التخبط فى الحقائق التاريخية يتفق وشخصية الغانية، انظر :

أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، " كنز البخيل – التوأمان " (من الأدب التمثيلى اللاتينى) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص ١٤٧ .

(٢) Fraenkel (E.), op.cit, p. 240 .

(٣) Westaway (M.A), op.cit, p.17.

على لسان إله العون (Auxilium) يحث الشعب الرومانى لكى يبذل جهداً فائقاً من أجل تحقيق النصر فى هذه الحرب ، ذلك النصر الذى أصبح بالفعل قريباً منهم(١) .

إن المنظر فى مسرحيات بلاوتوس يقودنا غالباً إلى مدينة أثينا وأحياناً إلى مدن يونانية أخرى مثل سيكيون وإبيدامنوس وإفيسوس وقورينى وغيرها ، ولكن ما يحسب لبلاوتوس أننا فى خضم الأحداث غالباً ما ننسى أننا فى مدينة أثينا أو كاليدون ، حيث ندرك أننا نسير فى شوارع رومانية مليئة بالأسماء التاريخية والجمعيات الرومانية(٢) . بالإضافة إلى ذلك نجد بلاوتوس يسمح لشخصياته أن تقول ما لا يستطيع أى مواطن يونانى فى مدينة يونانية أن يقوله ، وذلك عن طريق الإشارات التى تبث روح الأصالة فى مسرحياته(٣). وفى الوقت ذاته نجد شخصياته اليونانية تتحدث عن المدن الإيطالية مثل (Placentia و Pistoria و Praeneste و Sutrium و Sarsina) بدون أى إحساس ظاهر بالمتناقضات الفنية . فكما أشار بلاوتوس إلى مسقط رأسه ، ومدينة سارسينا فى مسرحية "بيت الأشباح" (بيت ٧٧٠)(٤)، نجده يشير أيضاً إلى المدن الإيطالية بصفة عامة بعبارة (barbaricae) فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٨٤) :

HEG:Quid tu per barbaricas urbes iuras ?

هيجيو: *لماذا تقسم بالمدن الأجنبية ؟*

كما أشار إلى إيطاليا نفسها بكلمة (barbaria) "القطر الأجنبى" فى مسرحية "القرطاجنى الصغير"(٥).

كان بلاوتوس يدرك تماماً أن الإشارة إلى الأماكن الرومانية المشهورة ، كانت تلقى استحسان وقبول الجمهور الرومانى ، مما جعله يكثر من هذه الإشارات داخل ثنايا مسرحياته، فعلى سبيل المثال نجد أبوليا (Apulia) فى مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ٦٤٨) ، وكابوا (Capua) فى مسرحية "الحبل" (بيت ٦٣١) وكذلك إتروريا (Etruria) فى مسرحية "علبة المجوهرات" (بيت ٥٦٢) ، وبرانيستى فى مسرحيات "تروكولينتوس" (بيت ٦٩١) ، و"ثلاث

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.17.

(٢) Ibid. , p.20 .

(٣) Duckworth (G.E), The Nature of Roman comedy, A study in popular entertainment, Princeton (1952), p. 136.

(٤) Westaway (M.A), op.cit, p.17.

(٥) Duckworth (G.E), op.cit, p. 136.

وبما أن كلمة (Barbarus) " أجنبى " تستخدم للإشارة إلى شئ أجنبى ليس يونانياً ، نجد أن عبارة (Ludii Barbari) تعنى الممثلين أو الراقصين الرومان [انظر مسرحية " كوركوليو " (بيت ١٥٠)] ، وعبارة (Mores Barbari) تعنى الأخلاق أو التقاليد الرومانية [انظر مسرحية "ستيخوس" (أبيات ١٩٣وما يليها ، ٧٩٠ وما يليها)] ، انظر :

Kenney (E.), The Cambridge history of classical literature, The Early republic, vol II, part I, NewYork (1982),P. 109.

قطع من العملة" (بيت ٦٠٩) ، و"الأختان باكخيس" (FR.VIII) ، وسارسينا وأومبريا في مسرحية "بيت الأشباح" (بيت ٧٧٠)[1] . ولقد اعتمد بلاوتوس على أسماء هذه المدن لإحداث التوريات التى تعد إحدى السمات المميزة للأسلوب البلاوتى ، حيث نجده على نفس طراز التورية التى صنعها عند الإشارة إلى مدينة سارسينا ، يشير فى مسرحية "الأسيران" (أبيات ١٦٠ ومايليها) إلى سلسلة من التوريات القائمة على عدد كبير من أسماء المدن الإيطالية ، على سبيل المثال نجد كلمة (pistor)" طحان أو خباز" و(Pistoria) "بيستوريا" وهى مدينة فى إتروريا ، وكلمة (panis) "رغيف" و(Panna) "بانا" وهى مدينة فى سامنيوم (Samnium) ، وكلمة (placenta) "كعكة" و(Placentia) "بلاكنتيا" وهى مدينة فى شمال إيطاليا [2].

ولم يكتف بلاوتوس بالإشارة إلى أسماء الأماكن ، بل يشير أيضاً إلى أسماء العديد من الشعوب . ففى مسرحية "التوأمان مينايخموس" يشير العبد ميسينيو إلى أسماء بعض الشعوب التى تعرف عليها من خلال رحلة البحث مع سيده مينايخموس سوسيكليس عن شقيقه التوأم والتى استغرقت ست سنوات (أبيات ٢٣٥-٢٣٨) :

Histros* , Hispanos , Massiliensis , Hilurios
mare superum omne Graeciamque exoticam
orasque Italicas omnis,qua adgreditur mare ,
sumus circumvecti.

لقد طفنا حول الايستريين ، الأسبانيين ، الماسيليين ، الإليريين ،
وكل الجزء الأعلى من البحر (الادرياتيكى) وبلاد الإغريق العظمى
وجميع الشواطىء الإيطالية ، حيث يدنو منها البحر.

وفى مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٨٨) أشار بلاوتوس إلى " البويين" (Boii) ، ذلك الشعب الذى كان يسكن فى جنوب شرق بلاد الغال[3] .

لقد قدم بلاوتوس بحرية تامة عناصر جديدة من الحياة الرومانية لكى يصبغ مسرحياته بالصبغة الرومانية ، لذلك نجد السوق العامة (ἀγορα) قد أصبحت الفوروم (Forum) ، وأصبح الأكروبول هو الكابيتوليوم (capitolium)[4]. حيث وردت إشارات عديدة إلى السوق

---

(1) Duckworth (G.E), op.cit ,p.136.

(2) Westaway (M.A), op.cit, p.23.

*الإيستريون قوم فى شمال إيطاليا قرب البحر الادرياتيكى ، والماسيليون هم مواطنو مدينة ماسيليا ، أما الأسبانيون فكانوا سكان أسبانيا . وكان الإليريون يقطنون فيما يسمى الآن بدالماتيا وبلاد الإغريق العظمى يُقصد بها جنوب إيطاليا وصقلية.

(3) Westaway (M.A), op.cit, p.25

(4) Stace (C.), op.cit, p. 6.

الرومانية (Forum)* فى المسرحيات البلاوتية ، ويرجع ذلك إلى أن حبكات بلاوتوس كانت تعتمد فى أغلب الأحيان على ذهاب بعض الشخصيات إلى السوق أو عودتهم منه ، بالإضافة إلى ذلك يظهر الفوروم كمنتجع لشراء جميع مستلزمات الاحتفالات بصفة دائمة فى المسرحيات التى يوجد بها ترتيبات احتفالية مثل الزواج وأعياد الميلاد وتقديم القرابين لأحد الآلهة[١] .

كما نجد الشخصيات البلاوتية تشير أيضاً إلى الفيلابروم (velabrum)** ، الذى كان يختص بكل احتياجات المائدة ، فنجد فيه بائعى الزيت والخبز والجزارين ....الخ ، ففى مسرحية "الأسيران" عندما يتقابل الطفيلى إرجاسيلوس مع بعض الشبان فى السوق ، فإنه يطلب مشاركتهم طعام الغداء إلا أنهم لم يستجيبوا له بل التزموا الصمت ، ثم بعد ذلك تركهم وذهب لجماعة أخرى ، ولكن حدث معه نفس الشيء (أبيات ٤٨١ وما يليها) مما دفعه إلى وصفهم بأنهم جميعاً عصبة كتجار الزيت (Olearii) فى الفيلابروم (بيت ٤٨٩) :

Omnes de compecto rem agunt quasi in velabro
olearii. [٢]

الجميع (هنا) كما لو كانوا يدبرون أمرهم باتفاق ،
مثل بائعى الزيت فى الفيلابروم.

ومن مظاهر العمارة والفنون الرومانية ، فى مسرحية "الأسيران" توجد إشارة إلى "البوابة ثلاثية الأقبية" (Porta Trigemina)*** التى كانت تعد أحد الأجزاء الهامة فى روما (بيت ٩٠):

Ire extra portam Trigeminam ad saccum licet.[٣]

---

*أصبح يطلق على السوق اليونانية (ἀγορά) لفظ فوروم فى العصر الرومانى وكانت تمثل مركز الأعمال والحياة الاجتماعية للمدينة فى العصور التاريخية القديمة . فإذا كان الفوروم يتميز بالطابع التجارى إلا أن بعض الأنشطة السياسية والخطابية والاجتماعية كانت تمارس بداخله .

(١) وردت الإشارة إلى السوق الرومانية ، على سبيل المثال لا الحصر فى مسرحية "الحمير" (بيت ١٠٧) ، ومسرحية "أمفيتريو" (أبيات ١٠١١– ١٠١٢) ، ومسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٢١٤ ، ٦٨٤) ، ومسرحية "وعاء الذهب" (بيت٢٧٣) ، ومسرحية "الأسيران" (أبيات ٧٨٦ ، ٨١٥)، انظر :

Westaway (M.A), op.cit, p.20.

** الفيلابروم عبارة عن أرض منخفضة بين تل الكابيتول (Capitol) وتل البلاتين (Palatine) وهو يشبه إلى حد ما السوق الرومانية من حيث البيع والشراء .

(٢) Westaway (M.A), op.cit, p.21; Duckworth (G.E), op.cit, p. 136 .

*** البوابة ثلاثية الأقبية عبارة عن حائط قصير يقع بين تل الأفنتين (Aventine) والنهر وكان هذا الطريق يؤدى إلى أوستيا (Ostia) .

(٣) Lindsay (W.M), Captivi of Plautus , london (1900), p.144 ; Kenney(E.), op.cit, p.109.

يسمح بالذهاب للتسول خارج البوابة ثلاثية الأقبية .

وفى مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ٣٥٩) وردت إشارة إلى " البوابة الخارجية (extra portam) والتى من المحتمل أنها تشير إلى بوابة الإسكويلين (Esquilina) حيث كانت توجد مدافن الفقراء ، وتعتبر هذه البوابات داخل أسوار المدن فى المستعمرات الجديدة وكان الغرض منها فى بداية الأمر دفاعياً ثم تحول إلى إظهار عظمة العمارة الرومانية . وتشير فيستاوى إلى أن البوابة الرومانية فى البيت السابق من مسرحية "الجندى المغرور" قد حلت محل مدينة إفيسوس [انظر أيضاً مسرحيتى "بسيودولوس" (بيت ١٣٣١) ، و"كاسينا" (بيت ٣٥٤)](1).

وفى مسرحية " الأختان باكخيس " وردت الإشارة إلى تل الأكروبول فى عبارة (arcem) "القمة أو الحصن" (بيت ٩٠٠) :

Illa autem in arcem abiit aedem visere Minervae

لقد رحلت تلك السيدة إلى القلعة من أجل زيارة معبد مينيرفا .

وبالتالى فإن بلاوتوس هنا فى هذا البيت خلط بين العنصر اليونانى متمثلاً فى هضبة الأكروبول ، والعنصر الرومانى متمثلاً فى الإلهة الرومانية مينيرفا ، إلهة الحكمة ، التى كانت تُعبد فوق تل الكابيتول مع جوبيتر وجونو.

ولأن بلاوتوس لم يكن يعتمد على هذه الإشارات اليونانية ، نجده يستبدل الأكروبول بتل الكابيتول (capitolium)* كعنصر رومانى أصيل فى مسرحيتى "ثلاث قطع من العملة" (بيت ٨٤) و"كوركوليو" (بيت ٢٦٩)(2).

وفى مسرحية " الأسيران " توجد إشارة إلى البازيليكا (Basilica)** فى عبارة (subbasilicanos) التى تعنى المتجولين أو المتسكعين حول أعمدة البازيليكا (بيت ٨١٥) :

Quorum odos subbasilicanos omnes abigit in forum.

إن الرائحة تدفع جميع المتسكعين الذين (يتجولون حول أعمدة البازيليكا) إلى السوق.

والمقصود بكلمة (odos) رائحة السمك النتن الذى كان بائعو الأسماك يتجولون به فى البازيليكا . وقد أثارت هذه الإشارة جدلاً بين الدارسين ، حيث إننا نعلم أن الكنسور كاتو هو أول من قام ببناء بازيليكا فى روما عام ١٨٤ ق.م وأطلق عليها اسم " بازيليكا بوركيا "

---

(1) Westaway (M.A), op.cit, p.21.

* لقد ارتبط تل الكابيتول بمعبد الكابيتوليوم (Capitolium) وهو معبد الثالوث المقدس جوبيتر وجونو ومينيرفا الذى يعتبر أقدم المعابد الرومانية إذ يرجع تاريخ بنائه إلى نهاية القرن السادس عشر ق.م .

(2) Ibid., p.20.

** البازيليكا هى قاعة مستطيلة البناء ذات أروقة ، تقع بجوار السوق العامة استخدمها الرومان ساحة للقضاء ومكاناً للنشاط السياسى والاجتماعى والتجارى ، وكان أول بناء عرف فى روما يرجع إلى ماركوس بوركيوس كاتو (Marcus Porcius Cato) عام ١٨٤ ق.م .

(porcia basilica) وهو نفس العام الذى توفى فيه بلاوتوس ، لذا يرى (Lindsay) أن هذا البيت قد أضيف إلى النص بعد وفاة بلاوتوس ، معتمداً فى ذلك على أنه لم يكن هناك بازيليكا فى روما قبل عام ١٨٤ ق.م (خاصة وأن تأريخ مسرحية " الأسيران " يرجع إلى عام ١٨٩ ق.م)(١) .

وعلى حد تعبير فيستاوى ربما أن بازيليكا بلاوتوس هنا فى تلك المسرحية كانت عبارة عن مبان عشوائية قد أقيمت فى وقت مبكر لعمل كاتو (٢).

وفى مسرحية " أمفيترتو" نجد (أبيات ١٠١١ - ١٠١٣) تحتوى على إشارات عديدة إلى المبانى اليونانية. فعندما يشير أمفيتريو إلى الأماكن التى طاف بها للبحث عن ناوكراتيس ، يبدو وكأنه يقدم وصفاً جغرافياً لإحدى المدن :

Nam omnis plateas perreptavi , gymnasia et myropolia ;
apud emporium atque in macello , in palaestra atque in foro ,
in medicinis , in tonstrinis , apud omnis aedis sacras.

لكننى طفت خلال جميع الشوارع ، والملاعب الرياضية ومحلات العطور ،
وعند السوق وفى متجر الطعام ، وفى حلبة المصارعة وفى السوق العامة ،
وفى عيادات الأطباء ، وفى دكاكين الحلاقين ، وعند جميع المعابد المقدسة .

وقد وردت الإشارة أيضاً إلى " الجمنازيوم " أو"مدرسة الألعاب الرياضية " فى مسرحية "وعاء الذهب " (بيت ٤١٠) ، كل هذه الإشارات الرومانية قدمت لنا أحد الجوانب الهامة لأصالة بلاوتوس ، فى حين أن ترنتيوس كان تواقاً إلى المحافظة على المحيط اليونانى متجنباً الكثير من الإشارات الخاصة بالأماكن والأحداث الرومانية ، باستثناء بعض الإشارات القليلة جداً التى وردت فى مقدماته بصفة خاصة وفى ثنايا مسرحياته بصفة عامة(٣).

---

(١) Lindsay (W.M), op.cit , p. 302. .

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.21.

وعن الإشارة التى وردت إلى البازيليكا والسوق الرومانية وما بها من حوانيت ومعابد وغيرها فى مسرحية "كوركوليو" ، انظر :
Csapo (E.), Plautine elements in the running _ slave entrance monologue ? CQ 39 (1989),pp.155-156.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.136.

ـ إشارات إلى السلطات السياسية والعسكرية والقوانين الرومانية:

عند محاولة البحث عن العنصر الأصيل عند بلاوتوس فى هذا المجال نجد أنفسنا أمـام نوع سهل بالفعل ، فمن خلال قراءة الكوميديا البلاوتية نرى معظم الحكام وكذلـك الوظـائف الإدارية التى كانت موجودة فى روما بالفعل فى فترة عصر الجمهورية ، باسـتثناء وظيفتيـن هما القنصل (Consul)* والكنسور (Censor)** اللتين لم يتم الإشارة إليهما بصفة مباشـرة ، وربما يرجع ذلك إلى أهمية مركزهما الوظيفى الذى كان بمنأى عن التهكم والسخرية[١].

فقد وردت الإشارة إلى وظيفة الديكتاتور (Dictator)*** فى مسرحية "ثلاث قطع من العملـة" (بيت ٦٩٥) ، وكذلك فى مسرحية " بسيودولوس " (أبيات ٤١٥ – ٤١٦) :

SIM: Si de damnosis aut de amatoribus
dictator fiat nunc Athenis Atticis. [٢]

سيمو: إذا (كانوا يبحثون) عن المبذرين أو عن العشاق
فإن الديكتاتور يصبح الآن فى أثينا الأتيكية.

ولقد أشار بلاوتوس إلى "البرايتور" (praetor) مرات عديـدة ، علـى سـبيل المثـال فـى مسرحيات "الأسيران" (أبيات ٤٥٠ ، ٥٠٥) ، و" التاجر " (بيت ١٠٧٥) ، و"الأختان بـلكخيس" (بيت ٢٧٠) ، و"إبيديكوس" (بيت ٢٥) [٣].

وفى مسرحية " وعاء الذهب " توجد إشارة خاصة إلى وظيفـة الـبرايتور كموظـف خـاص بالقضاء ، فعندما يعترف الشاب ليكونيديس للبخيل يوكليو بجريمته الشنعاء التى ارتكبـها فـى حق ابنته ، نجد يوكليو يقسم بهرقل بأنه سوف يقوده إلى القاضى (البرايتور) (بيت ٧٥٩):

Iam quidem hercle te ad praetorem rapiam et tibi
scribam dicam ,

---

* كان القنصل يتمتع بالسلطة العسكرية (Imperium militare) والسلطة المدنية (Imperium domi) حيث كان القنصل هو الذى يرأس الطقوس الدينية الكبرى ومجلس الشيوخ ويقود الجيش ويكون مسئولاً عن تكوينه وتمويله وهكذا كان القنصل يمارس سلطات الملك ، ولكن لكى تظل سلطات الحكم محدودة لم يُسمح لهم بالبقاء فى نفس الوظيفة أكثر من عام واحد ، ولا يتولى الحاكم نفسه الوظيفة أكثر من مرة كل عشرين عاماً.

** كان الكنسور يقوم بعمل تعداد السكان كل خمس سنوات ويقدر قيمة المقاطعات تمهيداً لفرض الضرائب عليها ، وبمرور الوقت أضيفت له سلطات أخرى كمراقب للأخلاق وتصرفات المواطنين ، وكان يلى التريبون فى السلطة حيث كان فى سلطته أن يفصل أي عضو حتى من مجلس الشيوخ إن أُدين بجريمة.

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.33.

*** كان يتم تعيين ديكتاتور فى أوقات الخطر فى روما ، وكان هذا التعيين يأتى من قبل القناصلة ، ولا تزيد فترة تعينه عن ستة أشهر وبعد زوال الخطر يستقيل من منصبه ، ولكن هذه الوظيفة بدأت تفقد أهميتها خلال القرن الثالث ق.م .

(٢) Fraenkel (E.), op.cit ,p.20.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,p.33.

بحق هرقل سوف أسحبك بالفعل إلى البرايتور وسوف أقيم دعوى قضائية عليك .

كما وردت الإشارة إلى التربيون (Tribunus)* في مسرحية "الفارسى " (بيت ٢٢) والكوايستور (Quaestor)** كأمين للخزانة في مسرحية " الأختان باكخيس " (بيت ١٠٧٥):

Nunc hanc praedam omnem iam ad quaestorem deferam.

الآن سوف أحمل كل هذه الغنيمة إلى الكوايستور.

وكذلك إلى " الأيديل " (Aedilis)*** في مسرحيات " الأسيران " (بيت ٨٢٣) ، و"الفارسى" (بيت ١٦٠) ، و"تروكولينتوس" (بيت ٥٥٧) وفى مسرحية "الحبل" نجد بلاوتوس يشير إلى الإله نبتون (Neptunus) بأنه أيديل مميز عن الآخرين (أبيات ٣٧٢ - ٣٧٣) :

TRACH: Novi , Neptunus ita solet , quamvis fastidiosus
Aedilis est : si quae improbae sunt merces , iactat omnes[1].

تراخاليو: لقد علمت ، أن نبتون هكذا كالمعتاد لا يزال أيديل شديد الحساسية إلى أبعد حد : إنه يلقى جميع البضائع الرديئة (إلى أعماق البحر).

ويشير فراينكل إلى أن أسلوب بلاوتوس هنا في وصف الإله نبتون "إله البحر" كأيديل مميز ، يعتبر إضافة بلاوتية إلى الأصل اليونانى الذى اقتبس منه مسرحيته[٢].

وفى مسرحية "أمفيتريو" رغم جوها الإغريقى الأسطورى إلا أنها لا تخلو من الإشارات الصريحة لبعض جوانب المجتمع الرومانى ، حيث نقرأ في المقدمة عن الـ(Aediles) الذين "إن منحوا أكاليل الغار لأى من الممثلين بغير وجه حق" (بيت ٧٢) يعتبرون مخلين فى أداء وظيفتهم [٣]. وفى مسرحية "الأسيران" وردت الإشارة إلى الأيديل كمراقب لمصلحة التموين (أبيات٨٢٣ ـ ٨٢٤)[٤]:

Eugepae , edictiones aedilicias hic quidem habet ,

---

* كان قائداً احتياطياً للجيش ، وقد أصبح هناك ستة فى كل فرقة عسكرية أثناء الفترة الأخيرة من العصر الجمهورى.

** كان يختص بالشئون المالية فى عصر الجمهورية . وطبقاً لنصوص الألواح الاثنى عشر كانت الكوايستورية فى الأصل وظيفة قضائية ، ولكن أصبحت فيما بعد تختص بالشئون المالية وشئون الخزانة . وكان عدد شاغليها اثنين ثم زيد إلى أربعة بعد فتح هذا المنصب أمام العامة.

*** كان موظفاً عمومياً يختص بالإشراف على المنشآت العامة والأسواق ونظم المرور وشئون التموين وكيفية إمداد المدينة بالمياه، وكذلك على المعابد ، كما أن العديد ممن تولوا هذا المنصب اعتبروا هذه الوظيفة وسيلة لكسب الشعبية ومجموعة الأصوات فى الانتخابات.

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.33.

(٢) Fraenkel (E.), op.cit ,p.40.

(٣) سيد صادق ، الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤) ، ص١٠٣.

(٤) Hadas (M.) A History of Latin literat ure , Columbia university press , New york (1952),p.36.

mirumque adeost ni hunc fecere sibi Aetoli agoranomum.

مرحى ! إنه يصدر القرارات الأيديلية بالفعل هنا ، ولم يكن مدهشاً

طالما أن الأيتوليين قد نصبوا هذا الرجل مشرفاً لهم على السوق.

فقد جعل بلاوتوس فى هذين البيتين العنصر الرومانى متمثلاً فى كلمة الأيديل (بيت٨٢٣) ولكنه عاد مرة أخرى للتنكر فى الثياب اليونانية فى كلمة (Agoranomus)*(بيت ٨٢٤) ، وطبقاً لما ورد عند فراينكل ، نجد أن بلاوتوس أحياناً يستخدم العبارات اليونانية معتقداً أنها تشبه الرومانية ، فى حين أن كلمة "الأجورانوموس" هنا تنكرت على نحو هزيل عند مقارنتها مع الأيديل الرومانى[1].

كما وردت الإشارة إلى "الرجال الثلاثة" أو "الشرطة" (tres viri)** فى مسرحيات "الحمير" (بيت ١٣١) ، و"الفارسى" (بيت ٧٢) ، و"وعاء الذهب" (بيت ٤١٦) ، وكذلك فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ١٥٥) :

Quid faciam nunc , si tres viri me in carcerem compegerint?[2]

ماذا سأفعل الآن ، لو حبستنى الشرطة داخل السجن؟

وطبقاً لما ورد عند د.سيد صادق ، يقول بالمر (Palmer) إن الشرطة هى المقصودة بكلمة (tres viri) "الرجال الثلاثة" وكانت وظيفتهم هى الحفاظ على النظام فى مدينة روما خاصة أثناء الليل لذا كان يطلق عليهم لقب "الرجال الليليون الثلاثة" (tres viri nocturni) ، وكان بصحبتهم دائماً ثمانية من الأتباع وظيفتهم إنزال العقوبة الفورية على من يخرق القانون [3]وقد أشار إليهم بلاوتوس فى مسرحيتى "الحمير"(بيت ٧٧٥) و"أمفيتريو"(بيت ١٦٠) [4].

ويشير هنتر إلى أنه لم يكن هناك مقابل هزلى يونانى لكلمة (vilicus) "وكيل المزرعة" ، الذى كان يلعب أدواراً هامة فى مسرحيات "كاسينا" و"القرطاجنى الصغير" و"التاجر" ، حيث

---

* الأجورانوموس هو مفتش السوق الذى ينظم عملية البيع والشراء ، وهو يقابل الأيديل (Aedilis) عند الرومان .

(١) Csapo (E.), op.cit ,p.159.

وردت الإشارة أيضاً إلى كلمة Agoranomus (المنقولة عن الكلمة اليونانية ἀγορανόμος) فى مسرحية "كوركوليو" (بيت ٢٨٥) ، انظر:

Fraenkel (E.), op.cit ,p.196. ; Leo (F.), Plautinische Forschunge, zur kpitik und Geschichte der komodie , 2nd edition, Berlin (1912),p.103.

** كان يُطلق على رجال الأمن (Tres viri) "الرجال الثلاثة" وهى كلمة لاتينية استخدمها بلاوتوس مع أن المنظر يونانى ، وهى تعنى الحكام الثلاثة الذين كان منوطاً بهم الأمن العام بمعاونة الحكام الرومان الذين كان يطلق عليهم لفظ الأيديليس ، وكانوا يشرفون على السجون العامة وتنفيذ الأحكام على المجرمين وكان لهم حق معاقبة العبيد.

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.34.

(٣) سيد صادق ، المرجع السابق ، ص١٠٤.

(٤) Westaway (M.A), op.cit ,p.34.

إن كلمة (ἐπίτροπος) التى نجدها عند كسينوفون (Xen.Oec.1.2.3FF) تعنى "حارس" أو "حاكم" ، مما يدل على أصالة بلاوتوس فى استخدام هذه الوظيفة[1].

أما عن التخطيط العسكرى الرومانى ، فإنه يبدو بارزاً فى مسرحية "أمفيتريو" ، خاصـــة فـــى تقرير سوسيا عن حملة أمفيتريو فى (أبيات ١٩٠ وما يليها) ، حيث نجد أن وصـــف سوســيا الرائع للمعركة التى انتصر فيها سيده ، يعيد إلى ذاكراتنا العديد من الصفحات الموجودة فـــى التاريخ الرومانى ، خاصة الحصول علـــى الغنـــائم والأراضـــى والشـــهرة بعـــد الانتصـــار (أبيات١٩٣ ـ ١٩٤)[2]:

Praeda atque agro adoriaque ad fecit populares suos
regique Thebano Creoni regnum stabilivit suom.

لقد أمد مواطنيه بالغنيمة والأرض والشهرة

ووطّد للملك كريون الطيبى مملكته.

ولما كانت لهجة مسرحية "أمفيتريو" كلها رومانية ، فإن المحيط العسكرى قد أصبح رومانيـــاً تماماً فى تفاصيله . فقد كان أمفيتريو كشخصية بطولية يقف منفرداً بين شخصيات بلاوتـــوس لأنه كان قائداً عسكرياً رومانياً ، لذلك نجد سوسيا يتبع أوامر سيده بحماس شديد مهما كـــانت صرامتها ، ويبدو ذلك واضحاً فى سلوكه القويم تجاه سيده (بيت ٩٥٦)[3]:

SOS: Amphitruo , assum . si quid opus est , impera ,
imperium exequar.

سوسيا:*إننى موجود (هنا) ، يا أمفيتريو ، إذا احتجت شيئاً ما ،*

فلتأمر وأنا سوف أطيع الأمر.

لقد تحيز بلاوتوس بالثناء الدائم على الجيش الرومانى القوى كما يظهر فى مسرحية "الحبـــل" (بيت ٨٢):

Valete , ut hostes vestri diffidant sibi

وداعاً ، كى لا يغتر أعداؤكم فى أنفسهم

وهو ما نجده واضحاً أيضاً فى مسرحية "الأسيران" (أبيات ٦٧-٦٨) :

Valete , iudices iustissimi
Domi duellique duellatores optumi.

وداعاً ، يا أعدل القضاة فى الوطن ويا أعظم المقاتلين فى الحرب .

---

(١) Hunter (R.L), op.cit ,p.110.

وفى مسرحية " كاسينا " (بيت ٩٩) نجد أن دائرة حكم الوكيل (Villicus) فى الريف (Praefectura) ، انظر:

Duff (J.W),A literary history of Rome from origins to the close of the golden age , London (1953),p.126.

(٢) Beare (W.),Plautus and his public , CR 42 (1928),P.110.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,p.29.

بالإضافة إلى ذلك يشير بلاوتوس تكراراً إلى الاحتفال بالنصر الذى كان يحققه القادة الرومان في بداية القرن الثانى ق .م ، وهو ما يظهر بصورة واضحة فى مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ١٠٧٢ وما يليها) (١).

إن السلطة العسكرية (Imperium) والحملة ضد الأعداء تظهر دائماً عند بلاوتوس كرمز للمكائد والحيل التى يقوم بها العبيد فى المسرحيات ، كما يظهر فى مسرحيتى " الفارسى " (أبيات ٧٥٣ وما يليها) ، و" الأختان باكخيس " (أبيات ٩٢٥ وما يليها) ، وفى مسرحية "الحمير" نجد العبد ليونيدا يتحرك داخل الاستعارات العسكرية كما لو كان قائداً منتصراً (أبيات ٥٥٣ وما يليها)(٢):

Asinaria, 553-554

Eae nunc legiones , copiae exercitusque eorum
vi pugnando periuriis nostris fugae potiti.

بأيماننا الزائفة اضطرت الآن هذه الفرق والقوات
والجيوش للفرار بعد القتال بعنف.

وهناك إشارات أخرى عديدة إلى الدرجات الرومانية العسكرية ، وهو ما يعد من قبل أصالة بلاوتوس ، حيث وردت الإشارة إلى القائد العام (Imperator)* فى مسرحيتى "بسيودولوس" (بيت ١١٧١) و"الأسيران" (أبيات ١٦٥ وما يليها ، ٣٠٧ وما يليها) :

Captivi, 165-166

Ut saepe summa ingenia in occulto latent,
hic qualis imperator nunc privatus est.(٣)

---

(١) Sandbach (F.H).The comic theatre of Greece and Rome , London (1977),p.126.
Bacchides,1072-1074

Sed , spectatores , vos nunc ne miremini
quod non triumpho:pervolgatum est , nil moror:
verum tamen accipientur mulso milites.

لكن ، أيها المتفرجون ، لا تندهشوا الآن (إذا كنت) لم أحتفل بالنصر:
إنه أمر عادى ، ولا أهتم به ، ومع ذلك سوف يُستقبل الجنود بالخمر العسلى.

(٢) Anderson (W.S).Barbarian play :Plautus' Roman comedy , Toronto Buffalo London (1993),pp.91,160.

وفى مسرحية " تروكولينتوس " تظهر صورة أخرى للاستعارات العسكرية فى وصف استافيوم (Astaphium) لزبائن فرونيسيوم ، والحرب بين العاهرات وعشاقهن (أبيات ١٠١ وما يليها) حيث تظهر قوة التأثير العسكرى بصفة خاصة فى عبارات مثل "خطة" (consilium) ، و"حارس" (custos) ، و"معركة" (pugna) ، "الشجاعة" (virtus) ، انظر:

Dessen (C.S),Plautus' Satiric comedy : the Truculentus , PHQ 56 (1977),P.150.

* لقب عسكرى رومانى تم إطلاقه عن طريق التصويت والصياح والابتهال بواسطة الجنود للقائد بعد انتصاره . وقد جعلت الأهمية المتزايدة للجيش فى أواخر عصر الجمهورية هذا اللقب رمزاً للسلطة العسكرية . وقد اعتاد القادة المنتصرون الاحتفاظ بهذا اللقب ليكتب بعد المناصب التى حصلوا عليها وعدد المرات التى نودوا فيها بهذا اللقب.

(٣) Fraenkel (F.), op.cit ,p.139.

كثيراً ما تختفى الشخصيات البارزة فى السر ،
مثل هذا القائد (الذى) أصبح الآن مواطناً عادياً.

وفى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ١٨٣) توجد إشارة إلى الجنود الاحتياط فى الجيش (Adscriptivi)* ، وهو المصطلح الذى أطلقه الطفيلى بينيكولوس على نفسه عندما ذكرت العاهرة إروتيوم أنها لا تعمل لوجوده حساباً مما جعله يشعر أن مكانه يشبه الشخص الزائد عن العدد فى الفرقة الحربية :

Pen : Idem istuc aliis adscriptivis fieri ad legionem solet[1].

بينيكولوس : إنه من المعتاد أن يحدث ذلك الشيء نفسه للجنود الزائدين عن الحاجة فى الفرقة الحربية.

وفى مسرحية "الحبل " توجد إشارة إلى "المناوشة" (velitatio) :

CHARM : Equidem me ad velitationem exerceo.

خارميديس : إننى أتدرب بالفعل من أجل المناوشة .

وهناك إشارات إلى بعض الفنيات العسكرية الرومانية مثل التحصينات (moenia) فى مسرحية "الحبل" (بيت ٦٩٢) والمعسكر (castra) فى مسرحية "إبيديكوس" (بيت ٣٨١) ، أما الإشارة إلى الأسلحة ومعدات الحرب (aries , catapulta , ballista) فتظهر بصورة واضحة فى مسرحيتى"الفارسى" (بيت ٢٨) و"ثلاث قطع من العملة" (بيت ٦٦٨) وكذلك فى مسرحية "الأسيران" (أبيات ٧٩٦ – ٧٩٧) :

Nam meus est ballista pugnus , cubitus catapultast mihi ,
umerus aries , tum genu quemque icero ad terram dabo ,

الآن قبضتى قنيفة والساعد بالنسبة لى يكون القاذف ،
وكتفى منجنيق ، عندئذ فإن كل شخص أصدمه بالركبة سوف
يخر إلى الأرض.

إن مثل هذه الإشارات تمثل خير دليل على أصالة بلاوتوس ، خاصة وأن الفنيات العسكرية اليونانية كانت تتشكل بصعوبة جداً عند بلاوتوس ، حيث تظهر كلمة "القائد" (Strategus) فى مسرحيتين فقط ، هما "ستيخوس" (بيت ٧٠٢) و"كوركوليو" (بيت ٢٨٥) ، وكذلك كلمة "عسكرى أو ضابط جيش" (Stratioticus) فى مسرحية "بسيودولوس " (بيت ٩١٨) [٢].

---

* كان هناك بعض الأشخاص يتبعون الجيش الرومانى كاحتياطيين دون أية واجبات عسكرية وكان يطلق عليهم لفظ (Adscriptivi) أو (Accensi) وكانوا على استعداد لملء الفراغ الذى يحدث فى الفرقة الرومانية وكانوا يقفون فى مؤخرة الجيش . ومن الطبيعى أن مكانتهم فى الجيش لم تكن مثل مكانة الجندى النظامى.

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.31.

(٢) Ibid.,p.31.

وبالنسبة للشجاعة الرومانية (virtus) التى يتحلى بها المقاتل الرومانى ، نجدها تظهر عادة عند تصوير هزيمة الأعداء ، ففى مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ٢١٩ وما يليها) يفسر العبد سوسيا كيف أن كل رجل من رجال الأعداء لم يهرب أو يتزحزح عن موقفه قيد أنملة ، بل ثبت فى موقفه وصار يحارب ، فكان كل رجل يسقط فى مكانه واقفاً (بيت ٢٤٠ – ٢٤١) :

Animam omittunt prius quam loco demigrent:
quisque ut steterat iacet optinetque ordinem.

إنهم يتخلون عن الروح قبل أن يرحلوا : إن كل شخص يسقط حيث
كان واقفاً كى يبقى الصف متصلاً .

وهنا يشير (Beare) إلى أننا لا نمتلك أى تسجيل للأصول الإغريقية فى هذه الأبيات ، حيث نجد الروح الرومانية قد تجسدت داخل الجندى المخلص الثابت فى موقفه حتى الموت(١).

لقد كانت المسرحيات البلاوتية حافلة بالإشارات العديدة إلى مجلس الشيوخ (Senatus)* ، ولكنها بصفة عامة كانت تحمل معانٍ ودلالات لفظية غامضة للتشاور والاستشارة ، كما يظهر فى مسرحيتى "الحمير" (بيت ٨٧١) ، و"إبيديكوس" (بيت ١٥٩) ، وكذلك فى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٥٤٩) :

MEG : Quid tu te solus e senatu sevocas?(٢)

ميجادوروس *: لماذا أنت منعزل وتبتعد عن مجلس الشيوخ ؟*

فقد كان يوكليو وميجادوروس يناقشان أموراً عامة تتعلق بهما ، وعندما وقف يوكليو على انفراد وأخذ يتحدث على حدة ، سأله ميجادوروس عن سبب ابتعاده عن مناقشات مجلس الشيوخ التى يناقشها جمع من الناس وليس شخص بمفرده ، والهدف هنا من عبارة ميجادوروس إظهار أهم وظائف مجلس الشيوخ التى تتمثل فى مناقشة الأمور العامة للدولة .

كما يزمجر ويثور رجال عندما يعوقهم هجوم الأتباع على وقتهم كما تقضى بذلك واجبات التبعية (clientela) ، ففى مسرحية "التوأمان مينايخموس" يخبرنا مينايخموس بأن

---

(١) Beare (W.), op.cit ,p.110.

* كان يناقش الموضوعات ويصدر فيها قراراً يعتبر استشارياً ، حيث يمكن للتريبون أن ينقضه ، وكان من سلطة مجلس الشيوخ إعلان الحرب وحكم الولايات وإدارة الأراضى العامة إلى جانب أنه كان يفصل فى الجرائم الكبرى.

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.34.

أما الإشارة التى وردت إلى مجلس الشيوخ فى مسرحية "كاسينا" فكان الهدف منها فكاهياً ، حيث نجد الزوجة كليوستراتا تسخر من زوجها الأشيب الذى جاء بأفعال مشينة وتشير إليه باستهزاء على أنه "رئيس مجلس السيناتو" (Senatus Columen) (بيت ٥٣٦) ، انظر :

Hunter (R.L), op.cit ,p.22.

أحد أتباعه قد عاقه عن القيام بمهامه ولم يتح له فرصة الاجتماع بمن يريــد (أبيــات ٥٨٨–٥٨٩) ، وذلك لأنه قد أضاع اليوم فى الدفاع عن قضيته أمام الأيديل (بيت ٥٩٠)[١]:

Apud aediles pro eius factis plurumisque pessumisque
dixi causam,

*لقد ترافعت عن قضيته أمام الأيديل من أجل جرائمه المتعددة والمشينة** .

وعند بلاوتوس نجد أن الموضوع الذى يتعلق بعلاقة السيد بالأتباع يعرض العديد من الملامــح والصفات الخاصة بالقانون الرومانى ، بالإضافة إلى أنه يكون بلاوتياً فى مضمونه ، مما جعل فراينكل يقترح أن مونولوج مينايخموس (أبيات ٥٧١ – ٥٩٥) ملئ بالعناصر الرومانيـة ، وأن بلاوتوس قد طور هذا المونولوج من عدة سطور فى الأصل اليونانى الذى اقتبس منه ليؤكــد أصالته الرومانية[٢].

ويشير سيجال إلى أن بلاوتوس عند معالجته للعــادات الرومانيــة فــى مســرحية "التوأمــان مينايخموس" كان يُدين نظام التبعية بالكامل ، كما يظهر فى (أبيات ٥٧٤ – ٥٧٦)[٣] .

وفى مسرحية "وعاء الذهب "بعد أن يستمع يوكليو إلى ملاحظات ميجــادوروس التــى ينتقد فيها إسراف النساء ، يشير إلى أنه ينبغى أن ينصَّب هذا الرجل "مشــرفاً علــى النســاء" (praefectus mulierum) لأنه يعرف عادات النساء جيداً (أبيات ٥٠٣–٥٠٤) :

Ut matronarum hic facta pernovit probe.
moribus praefectum mulierum hunc factum velim

بما أن هذا الرجل قد عرف جيداً أعمال الزوجات .

فإننى أريد أن يُنصب هذا الرجل مشرفاً على أخلاق النساء .

وربما أن بلاوتوس كان يقصد من عبارة (praefectus) "المشرف" الإشارة إلــى الكنســور الرومانى (Censor) ، الذى كان رقيباً على الأخلاق ، ويتفق العلامة سيجال فى الــرأى مــع فراينكل بأن وظيفة (praefectus mulierum) تعتبر ابتكاراً بلاوتياً ، أما فــى أثينــا فكــان هناك الــ (γῠναικόνομος) الذى كان حاكماً رقيباً على أخلاق السيدات[٤] .

أما أشهر قفزة فى المحيط الرومانى فنجدها فى مسرحية "كوركوليو" (أبيات ٤٧٠ وما يليــها) حيث نجد رئيس الجوقة يبين للنظارة فى أى جزء من روما يمكن للمرء أن يقابل أنواعاً عديـدة

---

(١) Hunter (R.L), op.cit ,p.22.

* لم يكن من المسموح للتابع بأن يدافع عن قضيته فى المحاكم بل ينوب عنه فى ذلك من هو فى حمايته.

(٢) Fantham (E.).Act IV of Menaechmi:Plautus and his original , CPH 63 (1968),P.177.

(٣) Segal (E) , The Purpose of Trinummus , AJPH 95 (1974) , p. 261.

(٤) Idem , Roman Laugther, the Comedy of Plautus, Cambridge (1968), p.10.
CF.Also.Fraenkel (E), op.cit , p.138.

من الأشرار وهو يطوف بهم فـــى الجمعيـــة العموميـــة (comitium) وضريـــح كلواكينـــا (cloacina) وفى البازيليكا وفى سوق السمك[1].

فقد كان بلاوتوس يكثر من الإشارات إلى الجمعية العامة وطرق الشراء والمساومة والمرافعـــة ودعوة الخصم إلى المحكمة ، تلك الأشياء الخاصة بالرومان ، حيث نجد أن شخصياته التـــى استعان بها فى إظهار ذلك ــ وبصفة خاصة القضاة ــ هى شخصيات رومانية [2].

ففى مسرحية " التوأمان مينايخموس " يشير بلاوتوس إلى أن المحاكمات المدنية عند الرومـــان كان يُفصل فيها إما أمام الشعب (Populus) أو أمام البرايتور وهو موظف مختص بالقضـــاء أو أمام الأيديل وهو موظف مختص بالأمن فى المدينة (بيت ٥٨٧):

Aut ad populum aut in iure aut apud aedilem res est.

إن القضية تكون أمام الشعب أو فى المحكمة أو أمام الأيديل.

هكذا نجد أن الشخصيات البلاوتية تتحدث كما لو كانت الإدارة فى أيدى البرايتور والكوايستور والأيديل .

كما يشير بلاوتوس إلى الإنذار القضائى الخاص بـالطلاق (tuas res tibi habeto) فـــى مسرحية " ثلاث قطع من العملة" (بيت ٢٦٦) ، وهو ما نجده أيضاً فى مســـرحية "أمفيـــتريو" (بيت ٩٢٨)[3]:

Valeas , tibi habeas res tuas , reddas meas.

وداعاً ! كى تحتفظ بممتلكاتك لك ، وتعيد إلى ممتلكاتى.

ومن بين الإشارات إلى القوانين الرومانية ، نجد فى مســـرحية "الجنـــدى المغـــرور" (أبيـــات ١٦٤– ١٦٦) إشارة إلى (Lex Alearia) ذلك القانون الذى ربما وُضع للحـــد مـــن تفشـــى الروح اليونانية التى تساعد على الانحلال[4]. وفى مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ٧٣ – ٧٤) يعلن لنا بلاوتوس عن قانون صدر ضد إفساد الانتخابات (Ambitus) ومن المحتمل أنه كان قانونـــاً قديماً وواحداً من سلسلة طويلة من القوانين التى صدرت لضمـــــان خلـــو الانتخابـــات مـــن الشوائب:

Sirempse legem iussit esse Iuppiter ,
quasi magistratum sibi alterive ambiverit[5].

---

[1] دف (ج.و) ، تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د.محمد سليم سالم .مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجـــزء الأول ، القـــاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص ٢٣٥ – ٢٣٦ .

وفيما يتعلق بالإشارات الأخرى الخاصة بالجمعية العمومية (Comitium) عند بلاوتوس ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp 34 – 35 .

[2] Stace (C.), op.cit , p. 6 .

[3] وفيما يتعلق بالعبارات القضائية التى وردت عند بلاوتوس ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp 35 – 36.

[4] Hadas (M.) , op.cit , p. 36 .

[5] دف (ج.و) ، المرجع السابق ، ص ١٢٩ .

لقد أمر جوبيتر بأن يُطبق نفس القانون (على المخل) ،
كما لو كان قد انتَخَب الحاكم من أجل نفسه دون غيره.

كذلك يشير في مسرحية " وعاء الذهب " (بيت ٧٥٧) بأن القانون الروماني كان يقضي بأن الشخص المعتدى على عفاف فتاة حرة المولد يجب علية أن يتزوجها بلا مهر أو يعطيها مهراً يناسبها :

Haud te invito postulo sed meam esse oportere arbitror.

إنني لم أطلب منك (شيئاً) ضد رغبتك ، لكنني أعتقد أنه من الواجب أن أمتلكها.

وهو ما جعل ليكونيديس يتحدث بعزم وثقة في النفس مع البخيل يوكليو ، والد الفتاة ، ولأنه يعلم تماماً أن من حقه قانوناً الزواج من ابنته التي اعتدى عليها[1].

أما بالنسبة للضرائب ، فقد أشار بلاوتوس إلى الضريبة المفروضة على رعي الماشية العامة(scriptura) في مسرحية " تروكولينتوس " (بيت ١٤٤) ، وإلى المواطن المعفى من الضرائب (civis immunis) في مسرحية "ثلاث قطع من العملة"(بيت ٣٥٠)[2].

كما أشار في مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٥٢٥ – ٥٢٦) إلى الجندي (miles) الذي يأتي ليأخذ الضريبة الحربية التي كانت تدفع للجنود ، والتي قررها مجلس الشيوخ في عام ٣٤٩ ق.م بعد أن سُجل العامة في الفرق الرومانية[3] .

ومما سبق يتضح لنا أن العنصر الروماني الأصيل كان بارزاً في المسرحيات المتأخرة ("الأسيران" و"بيت الأشباح" و"أمفيتريو" و"الفارسي" و"كاسينا" و"الحبل" و"الأختان باكخيس") مقارنة بالمسرحيات المبكرة ("الحمير" و"التاجر" و"الجندي المغرور" و"علبة المجوهرات") التي كانت تفتقر إلى شيوع العنصر الروماني نظراً لما تميزت به من اعتدال موضوعي وترجمة غير واضحة للأصل اليوناني . كما يلاحظ أن بلاوتوس قد استطاع إبراز أصالته بصوره لا يمكن تجاهلها في الإشارات الرومانية العديدة إلى الأماكن ونظم الإدارة إلى جانب الممارسات الرومانية كطرق البيع والشراء والمرافعة ودعوة الخصم إلى المحكمة ، معتمداً في ذلك على شخصياته التي رسمها على منوال النماذج الإغريقية ثم قام بتطويرها بما يتناسب مع أهوائه

---

(١) عن الإشارات القانونية الأخرى ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp. 18 , 35.

(٢) Westaway (M.A.), op.cit , p. 36.

(٣) عن الإشارات إلى الأوزان والمقاييس الرومانية والعملة الرومانية واليونانية التي وردت عند بلاوتوس ، انظر :

Westaway (M.A.), op.cit , pp. 68 – 69 ; Lindsay (W.M.) , op.cit , p.24 ; Owens (W.M.), The third Deception in Bacchides , Fides and Plautus' Originality, AJph115 (1994), p. 384 ; Rose (H.J.) , A Handbook of Latin literature from the earliest times to the death of st. Augustine , London (1954) , p. 44.

ويخدم هدفه فى إمتاع الجمهور الجالس فى مسرحه . ويخص من هذه الشخصيات شخصية القواد التى استطاع بلاوتوس أن يعرضها بصورة تطابق تماماً صورته فى الحياة الواقعية الرومانية.

وليس أدل على أصالته أيضاً من إشاراته المتعددة إلى التاريخ الرومانى من الناحية السياسية والعسكرية والاقتصادية وتجاهله لمعظم الإشارات الخاصة بالتاريخ اليونانى.

الفصل الثاني : الآلهة الرومانية في المسرح البلاوتي

- الإله جوبيتر والليلة الطويلة في مسرحية "أمفيتريو"
- موقف الشخصيات تجاه الآلهة
- ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية

كما أشرنا من قبل لم يكن بلاوتوس ميالاً إلى جـــانب التقليـد والمحاكـاة للأصـول الإغريقية ، مما دفعه إلى زيادة الإشارات الرومانية داخل ثنايا مسرحياته والتى تضمنت جانبـاً خاصاً بالديانة الرومانية ، حيث نجد الآلهة اليونانية قد أصبحت عند بلاوتـوس رومانيـة[١]. فعلى الرغم من أنه كان يخلط بين العنصرين اليونانى والرومانى من أجل إظـهار العنصـر الدينى ، إلا أن الحذف والإهمال اليسير للإشارات الدينية اليونانية يبدو ظاهراً بصورة واضحـة فى كوميدياته ، من أجل إحداث توافق بين العنصر الدينى والعقيدة الدينية للرومانى العادى فـى الحياة الرومانية الواقعية[٢].

لذلك نـجد شخصياته يعبدون آلهة رومـا مثل جوبيتر الكابيتولى (Iuppiter Capitolinus) ولافيرنـا (Laverna) *وكذلـك الآلهـة المعنويـة كالسـلامة (Salus) والفرصـة (Opportunitas) ، بالإضافة إلى ذلك نجدهم يسردون بعض الصيغ الدينية الخاصة بطقـوس الديانة الرومانية[٣]. ولكن فى مسرحية "علبة المجوهرات" وردت إشارة إلى أعياد الديونيسـيا (Dionysia) التى كانت تقام تكريماً للإله ديونيسوس (Διόνῦσος) إله الخمر عند اليونـانيين (بيت ٨٩):

SEL: Per Dionysia
mater pompam me spectatum duxit.

سيلينيوم : لقد قادتنى والدتى من أجل رؤية الموكب خلال أعياد الديونيسيا .

أما فى روما ، فقد أُطلق على هذه الأعياد اسم "الباكخاناليا" (Bacchanalia) التى تخص الإله "باكخوس" (Bacchus) إله الخمر عند الرومان ، ومن الواضح هنـا فـى هـذه العبـارة أن بلاوتوس قد تجاهل معتقدات الرومان الدينية مخالفاً عادته الأثيرة [٤].

فى حين أن الإشارة الرومانية إلى عبادة "باكخوس" تأتى صريحة فى مسرحية "وعاء الذهـب" حيث نجد الطباخ كونجريو فى (بيت ٤٠٨) يصرح قائلا:

Neque ego umquam nisi hodie ad Bacchas veni in
Bacchanal coquinatum.

لكننى لم أحضر اليوم إلى الباكخانتيس من أجل الطبخ فى وكرهن.

حيث يشير الطباخ إلى تابعات إله الخمر "باكخوس" اللاتى كن يحتفلن بالإله باكخوس إله النبيـذ فى مرح جنونى ، حيث يحملن ما يشبه الدفوف والصنوج وينفخن فـى مزامـيرهن ويحملـن

---

(١) Harsh (PH.), A Handbook of classical drama , London (1944),p.336.

(٢) Duckworth (G.E), The Nature of Roman comedy ,A study in popular entertainment , Princeton (1952),p.56.

* هى ربة اللصوص والمخادعين وحاميتهم ، حيث إنها تعد حامية لأولئك الذين يودون أن تبقى أسرارهم فى طى الكتمان ، وشـيد الرومان لها معبداً قرب أبواب روما وقد سمى هذا الباب باسم " لافرنا" وكانوا يعبرون عنها برأس لا جسد له .

(٣) Beacham (R.C) , The Roman theatre and its audience , London (1995),p.37.

(٤) Westaway (M.A), The original element in Plautus , Cambridge (191 7),p.65.

الشموع الموقدة ويندفعن إلى المرتفعات بشعورهن الشعثاء ويزعمن أنهن يصدن الحيوانات المفترسة ويمزقنها إرباً ويبتلعن لحمها ، وهذه الروح المذهلة شبيهة بما يحدث فى منزل يوكليو[١]. لذلك نجد أنه فى عام ١٨٦ ق.م عندما قارن المسئولون الرومان بين انتشار هذه العبادة فى إيطاليا الجنوبية وروما ، وجدوا أنها أدت إلى انتشار مظاهر الفجور والاختلاس والقتل ، لذلك اعتبروا هذه الديانة تفسد المجتمع .

وفى مسرحية "وعاء الذهب" تشير ستافيلا إلى أحد خصائص الطقس الدينى الخاص بالإلهة كيريس (Ceres)* .. فعندما تجد الطباخين لا يحملون شيئاً من النبيذ مع لوازم الفرح تصوح بأنهم على وشك أن يقيموا هذا الاحتفال للإلهة كيريس ، حيث كان يُحرم فيه شرب الخمر (بيت ٣٥٤) :

STAPH : Cererin , Pythodice , has sunt facturi nuptias ?

ستافيلا: يا بيثوديكوس ، هل هم على وشك أن يقيموا هذا العرس للإلهة كيريس؟

ولما كان الأثرياء فى روما يقيمون ولائم كبيرة فى عيد هذه الإلهة فإن بلاوتوس لم يهمل الإشارة إلى تلك العادة فى كوميدياته ، حيث نجد الطفيلى بينيكولوس فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" يشير إلى كرم وسخاء سيده مينايخموس فى تقديم الطعام فى منزله ، مما جعله يصف هذا الطعام الوافر بأنه يصلح لعيد الإلهة كيريس والتى كان يقدم فى احتفالاتها الطعام بكمية كبيرة بما يتناسب مع كونها ربة للقمح والبذر والحصد (أبيات١٠٠-١٠١):

ita est adulescens. ipsus escae maxumae
cerialis cenas dat .

هكذا يكون الشاب: إنه هو نفسه (محب) للطعام الوافر جداً

(لذلك) فإنه يقيم الولائم فى عيد كيريس.

حيث إن أعياد الربة كيريس تلعب دوراً هاماً فى تطور الحدث فى مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات٣٦ ، ٧٩٥)[٢].

إن شخصيات بلاوتوس تبدو مقتنعة تماماً بالدور الذى تلعبه الآلهة فى الحياة الرومانية واللجوء إليها لمساعدتهم فى وقت الشدة . لذلك جاءت معالجة بلاوتوس لموضوع الآلهة

---

[١] أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كنز البخيل – التوأمان" (من الأدب التمثيلى اللاتينى) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ص ٧٩.

* هى ربة الزراعة ، وكانت تمثل القوة الخالقة للطبيعة وقد شُيد لها معبد فى روما بعد مجاعة اجتاحت البلاد فى عام ٤٩٦ ق.م وقد ارتبطت عبادتها بعامة الشعب وقد أُحتفل بها فى عيد الكيرياليا (Cerealia) فى إبريل (١٢-١٩) من كل عام . واتخذت عبادتها الطابع اليونانى وهى تقابل الربة ديميتر (Demeter) فى الديانة اليونانية .

[٢] Westaway (M.A), op.cit ,pp.64-65.

كما وردت الإشارة إلى الأعياد الرومانية (Ludi Romani) فى مسرحيتى " القرطاجنى الصغير " (أبيات ١٧ وما يليها) و"الجندى المغرور " (بيت ٩٩١) ، انظر :

Hunter (R.L), The new comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985),p.14 ; Duckworth (G.E), op.cit ,p.78.

رومانية أكثر منها يونانية من حيث إظهار الاحتفالات والطقوس الدينية والقرابين والتضحيات التى تقدم للآلهة . ففى مسرحية "أمفيتريو" نجد جوبيتر المتنكر فى صورة أمفيتريو ـ طبقاً للتقاليد والعادات الرومانية ـ وبعد عودته منتصراً إلى وطنه يضحى للآلهة (أبيات٩٤٦ – ٩٤٨)[1]:

IUP : Iube vero vasa pura adornari mihi,
ut quae apud legionem vota vovi , si domum
rediissem salvos , ea ego exsolvam omnia.

جوبيتر: *حقــاً فلتأمرى بتجهيز الأوعية النظيفة لى ،*
كى (أقدم) النذور التى نذرتها من أجل الفرقة ، إذا عدت إلى الوطن
سالماً ، لذلك فإننى سوف أوفى بكل هذه النذور.

ومن خلال هذه الأبيات ، أراد بلاوتوس أن يحث الجمهور على الوفاء بالنذور تجاه الآلهة ، وليس هناك أصدق من هذه الدعوة التى تأتى على لسان الإله جوبيتر نفسه . وفى مسرحية "وعاء الذهب" على الرغم من بخل يوكليو إلا أنه لم يبخس الآلهة حقها فى تقديم القرابين ، فنجده يقدم القرابين إلى إلهة الأمانة (Fides) لكى تحافظ له على كنزه المدفون داخل معبدها (بيت ٦٠٢) ، وقد وردت فى المسرحية ذاتها على لسان ميجادوروس عبارة مشابهة لعبارة يوكليو التى يقدم فيها القرابين (بيت ٥٧٩):

Ego, nisi quid me vis , eo lavatum , ut sacruficem.

إذا لم تُرِدْنى فى شىء ما فإننى ذاهب لأغتسل ، كى أقدم الأضحية.

ولكن عبارة ميجادوروس هنا لا تخص إلهاً معيناً ، ولكن من المحتمل أنه يقدمها إلى الربة جونو (Iuno) كى تبارك زواجه من ابنة يوكليو.

وفى مسرحية "التوأمان مينايخموس" توجد إشارة إلى الخنازير السليمة الخالية من العيوب التى كان يُضحى بها إلى آلهة الأسرة (Lares Familias) من أجل شفاء أولئك الذين يصيبهم مس من الجنون (بيت ٢٨٨):

Responde mihi,
adulescens : quibus hic pretiis porci veneunt
sacres sinceri ?

أجب على ، أيها الشاب ، بأى أسعار تباع هنا الخنازير
السليمة من أجل الأضاحى ؟

بالإضافة إلى ذلك فقد قام بلاوتوس بإحصاء عدد كبير من الآلهة التى تتوافق مع العبادة الرومانية ، وفى الوقت ذاته لدينا المقابل لها فى العبادة اليونانية ، وقد تم الإشارة إلى عدد كبير من هذه الآلهة فى مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات٨٩٢ – ٨٩٥):

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ,p.65.

CHRY : Ita me Iuppiter Iuno Ceres
Minerva Latona Spes Opis Virtus Venus
Castor Polluces Mars Mercurius Hercules
Summanus Sol Saturnus dique omnes ament.(1)

هكذا تحبني جميع الآلهة ، وجوبيتر ، وجونو ، وكيريس ، ومينيرفا ، ولاتونا ،
وسبيس ، وأوبيس ، وفيرتـوس ، وفينـوس ، وكاستور ، وبوللكس ،*
ومارس ، وميركوريوس ، وهرقل ، وسومانوس ، وسول ، وساتورنوس.

ففي مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٥٨٣) توجد إشارة صريحة إلى إلهة الثقة أو الأمانة (Fides) التي كان يعبدها الرومان. أما في مسرحية "الأختان باكخيس" فيشير (M.Owens) إلى أن بلاوتوس قد رَوْمَنَ إلهة الثقة من ناحية وجعل الخداع يونانياً بحتاً من ناحية أخرى ، خاصة وأن شخصياته اليونانية تبدو أكثر رومانية في هيئتها وسلوكها تجاه إلهة الثقة ، مثل السيد نيكوبولوس الذي أظهره بلاوتوس في صورة الروماني الطيب الذي يكن كل احترام وإخلاص تجاه هذه الإلهة(٢).

كما وردت الإشارة إلى إلهة الحظ (Fortuna) (التي كانت تظهر عند مناندروس باسم الربة توخي τύχη) في مواضع كثيرة عند بلاوتوس ، فقد أشار إليها على أنها إلهة الحظ السعيد (Bona Fortuna) في مسرحية "الأسيران" (بيت٨٣٤) و"وعاء الذهب" (بيت١٠٠) ، بينما في مسرحية "الحبل" (بيت ٥٠١) نجد القواد لابراكس بدافع الغضب يعلن أنها إلهة الحظ السيئ (Mala Fortuna)(٣) :

---

(١) Westaway (M.A), op.cit ..p.57.

وردت إشارات عديدة إلى معظم هذه الآلهة بالإضافة إلى عدد كبير من الآلهة الأخرى في النص البلاوتي ، فعلى سبيل المثال نجد جوبيتر (Iuppiter) في " الأختان باكخيس" (أبيات ٧٦٨، ٤٢٦) ، و" الجندي المغرور" (أبيات ١٠٨٢،٣٣١) ، وجونو (Iuno) في "كاسينا" (بيت ٤٠٨)،وفي مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٨٣١) وردت الإشارة إليها على أنها أم الأسرة (Mater Familias) ، ومارس (Mars) في " الأختان باكخيس"(بيت ٨٤٧) ، و"الجندي المغرور" (بيت ١٣٨٤) ، "كروركولينتوس" (بيت ٦٥٦) ، و فينوس (Venus) في "الجندي المغرور" (بيت ١٣٨٤) ، و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٣٧١) ، و"بسيودولوس" (بيت ١٠) ، و"الحبل" (بيت ٦٩٤) ، ونبتونوس (Neptunus) في " ثلاث قطع من العملة" (بيت ٨٢٠) ، و"ستيخوس" (بيت ٤٠٣) ، وفولكانوس (Volcanus) في " أمفيتريو" (بيت ٣٤١) ، و"الأختان باكخيس" (بيت ٢٥٥) ، وأبوللو (Apollo) في "وعاء الذهب" (بيت ٣٩٤)، وميركوريوس (Mercurius) في "ستيخوس" (بيت ٢٧٤) ، وأيسكولابيوس (Aesculapius) في "كوركوليو" (بيت ٢٨٤) ، وسيلفانوس (Silvanus) في مسرحية " وعاء الذهب"(بيت ٦٧٤) ، لافرنا (Laverna) في " وعاء الذهب" (بيت ٤٤٥) .

* (Spes) رمز روماني للأمل ، و(Opis) ربة إيطالية قديمة للإخصاب والإثمار ، و(Virtus) ربة الشجاعة وتقابل أريتي عند الإغريق ، و(Summanus) إله الصواعق الليلية ، و(Sol) إله الشمس عند الرومان البدائيين وقد صار يُشبّه فيما بعد بـهليوس الإغريقي و بأبوللو في بعض المظاهر.

(٢) Owens (W.M).The third deception in Bacchides , Fides and Plautus' originality , AJPH 115 (1994),p.382.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,pp.59-60.

Malam Fortunam in aedis te adduxi meas.

إنني قد أحضرت إلهة الحظ السيئ إلى منزلي حين أحضرتك إليه.

وفي مسرحية"إبيديكوس" (أبيات ٦١٠ وما يليها) توجد إشارة إلى قائمة الآلهة "الاحدى عشر" (Undecim deos) [1]، التي أشار إليها الشاعر إنيوس (Ennius) في بيتين من نظمه في كتابه (الحوليات ، أبيات ٤٢٦ - ٤٢٧) ، حيث تضم هذه القائمة ستة من الذكور وستة من الإناث الذين كونوا المجلس السماوي:

Iuno , Vesta , Minerva , Ceres , Diana , Venus , Mars,
Mercurius , Iuppiter , Neptunus , Volcanus , Apollo

جونو ، وفيستا ، ومينيرفا ، وكيريس ، وديانا ، وفينوس ، ومارس

وميركوريوس ، وجوبيتر ، ونبتونوس ، وفولكانوس ، وأبوللو.

ولم ينس بلاوتوس أن يشير إلى الآلهة الأقل شهرة التي كان لها دور ثانوي بين الآلهة الكبار ، فبعضها كان معروفاً لدى الرومان في ذلك العصر ، على سبيل المثال نجد إشارة إلى ربة النجاح والسلامة والصحة (Salus) في مسرحيات "الأختان باكخيس" (بيت ٨٧٩) و"الحمير" (بيت ٧١٣) و"الأسيران" (بيت ٨٦٤) ، والبعض الآخر منها كان يعتبر إضافة بلاوتية من أجل إثارة الضحك ، مثل (Iocus) "الدعابة" و(Ludus) "اللعب" و(Sermo) "المحادثة" و(Suavisaviatio) "القبلة" ، وقد وردت الإشارة إليها في مسرحية "الأختان باكخيس "(بيت ١١٦)[2].

إن الإشارات الرومانية التي وردت عند بلاوتوس عن الآلهة والطقوس الدينية تبدو أكثر مما نراها عليه عند ترنتيوس ، ومن المحتمل أن فشل ترنتيوس في إظهار الآلهة الرومانية على لسان شخصياته يعكس بدون شك رغبته في الاحتفاظ بالطبيعة الفلسفية للأصول اليونانية التي أخذ عنها [3]. فعلى الرغم من أن الحب كان يلعب دوراً بارزاً وهاماً في مسرحياته ، إلا أن ما يثير دهشتنا أنه قد أشار إلى الإلهة فينوس مرة واحدة فقط في مسرحياته الست (انظر مسرحية "الخصي" (بيت٧٣٢))[4].

---

(١) (Undecim deos) هي آلهة جبل الأولمبوس ، ونجد أن عددها ثابت على الرغم من وجود بعض الاختلافات التي تحدث في النصوص ، حيث تحتل هذه الآلهة الأولمبية الرئيسية مركزاً أساسياً على الأفريز الشرقي للبارثينون :"زيوس ، هيرا ، بوسيدون ، أثينا ، أبوللو ، أرتميس ، هرميس ، ديميتر ، ديونيسوس ، هيفايستوس ، آريس" ، أما القائمة التي على المذبح الذي شيد بواسطة بيسيستراتيديس (Pisestratides) في الأجورا في أثينا فقد شملت اسم الإلهة "هستيا" (Hestia).

وقد ظهرت هذه القائمة عند ماناندروس في مسرحية "فتاة جزيرة ساموس" (بيت ٩١) ، وهي الإشارة ذاتها التي وردت من قبل عند أريستوفانيس في مسرحية "الطيور" (بيت ٩٦) ، انظر:

Westaway (M.A), op.cit ,pp.57-58.

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,pp.60-61.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.298-299.

(٤) يضيف دكوورث أن الاختلاف بين الكاتبين يبدو واضحاً في الإشارة إلى الآلهة بأسمائها ، حيث نجد شكر هيجيو في مسرحية "الأسيران" كان موجهاً إلى جوبيتر وبقية الآلهة (أبيات ٩٢٢ وما يليها) ، أما شكر ديميفو في مسرحية " فورميو " فقد جاء إلى =

ومما سبق يتضح لنا أن الإشارات المتكررة إلى الآلهة والطقوس الدينية والتكهنات بالمستقبل عند بلاوتوس جميعها رومانية ، وقد لاقت قبولاً واستحساناً لدى المشاهد الرومانى.

ــ الإله جوبيتر والليلة الطويلة فى مسرحية "أمفيتريو" :

لقد عالجت مسرحية "أمفيتريو" جانباً من الجوانب الشهيرة لدى الآلهة اليونانية والرومانية ، الذى يكمن فى تحول الآلهة إلى أشخاص عاديين ، لذلك قدم لنا بلاوتوس الإله جوبيتر رب الأرباب والناس على أنه مبتدع خالق بدون مبادئ أخلاقية ، لأنه استخدم طريقته السحرية الدنيئة التى تشبه طرق المشعوذين ــ معتمداً فى ذلك على قدرته السحرية ــ واغتصب امرأة بريئة طاهرة ، فى حين أننا على الجانب الأخر نجد ألكمينا مثالاً للفضيلة والأخلاق الحميدة[1].

فإذا كان أمفيتريو وألكمينا يمثلان الاستقامة بالإضافة إلى العواطف المشتركة المتبادلة بينهما، فإن جوبيتر وميركوريوس لم يكونا كريميين أوفكاهيين ، لكنهما مخادعان ومحتالان (أبيات٥٠٦ – ٥٠٧) :

MER : Nimis hic scitust sycophanta , qui quidem meus sit pater.
observatote eum , quam blande mulieri palpabitur.[2]

ميركوريوس: إن هذا المتملق الذليل الماكر ، هو والدى بالفعل ،
فلتراقبوه ، إنه سوف يتملق المرأة بلسان معسول.

بالإضافة إلى ذلك نجدهما ينزلان إلى مستوى أدنى من مرتبتهما المقدسة ويصبحان ممثلين (أبيات ١٥١ – ١٥٢) . كما نجد ميركوريوس فى هذه المسرحية لم ينتحل وجه وملامح سوسيا فقط ، بل من خلال تتابع الأحداث نجده يتلقى التهديدات والهجاء بصورة تجعلنا نراه يمثل قدراً كبيراً من دور العبد البلاوتى ، كما أن ثوران جوبيتر يأتى على نفس طراز السيد الغاضب الذى نراه فى الكوميديا الرومانية ، خاصة فى المشهد الذى يتدخل فيه ميركوريوس متطفلاً فى الحوار بينه وبين ألكمينا (أبيات ٥١٨ – ٥١٩):

IUP : Carnufex , non ego te novi ? abin e conspectu meo?
quid tibi hanc curatio est rem verbero , aut muttitio?[3]

-الآلهة كلها بكلمة (Di) بدون ذكر أسمائها (بيت ٨٩٤) ، ومما يدل على أن بلاوتوس كان يؤكد على عملية تقديم كل إله باسمه الإشارة التى وردت فى مسرحية "الأختان باكخيس" إلى الآلهة فى (أبيات ٨٩٢ وما يليها) ، ومما يلفت انتباهنا أن هناك آلهة رئيسية ضمن قائمة الاثنى عشر إلهاً لم يشر إليهم ترنتيوس فى مسرحياته ، أمثال ميركوريوس ومارس وفستيا وفولكانوس ، انظر :
Duckworth (G.E), op.cit ,p.297.

(1) Toliver (H.M),Plautus and The state gods of Rome , CJ 48 (1952),P.54.

(2) Ibid.,p.55.

(3) Segal (E.),Roman laughter , the comedy of Plautus , Cambridge(1968),pp.101,201.

جوبيتر: أيها الوغد ، ألا أعرفك ؟ اغرب عن وجهى ؟

ما سبب اهتمامك بهذا الموضوع ، إياك أن تتمتم فيه ، أيها النذل ؟

ومما يثير دهشتنا تلك الليلة الطويلة التى ارتكب فيها جوبيتر جريمته الشنعاء ، فها هو العبد سوسيا يسخر من الإله نوكتورنوس (Nocturnus) "إله الليل" بقوله "أنه كان نائماً سكرانَ فى "هذه الليلة" (بيت ٢٧٢) ، بل يزيد من سخريته من الآلهة فى (بيت ٢٨٢):

Credo edepol equidem dormire Solem , atque adpotum probe[1] ,

بحق بوللكس ، إننى أعتقد أن سول نائماً بالفعل وسكرانَ تماماً.

ومن أبرز الأمثلة على التهكم البلاوتى ، ما يظهر فى سخط ميركوريوس على حديث سوسيا (بيت ٢٨٤)[٢]:

MER : Ain vero , verbero ? deos esse tui similis putas ?

ميركوريوس: نعم ، أيها النذل ، أتظن بأن تكون الآلهة مثلك؟

فقد كان سوسيا شغوفا على نهاية تلك الليلة ، خاصة بعد أن أصبح القمر فى مكانه نفسه الذى أشرق منه (بيت ٢٧٤) ، والنجوم فى السماء المظلمة لم تغرب بعد (بيت ٢٧٥):

nec Iugulae neque *vesperugo neque vergiliae occidunt.

لم يغرب حزام أوريون ولا النجم الليلى ولا البلياديس.

حيث ينظر سوسيا إلى هذه الأجسام على أنها نجوم ليلية ، وغروبها يعلن عن بزوغ النهار[٣]. ويرى(R.Hannah) أن كوكب الزهرة قد تم حذفه بواسطة بلاوتوس ، حيث كان من المفترض أن يوجد بين برج الجوزاء Iugulae وبرج الثور Vergiliae وهما اسما برجين من السهل رؤيتهما[٤].

وفى النهاية يكشف لنا ميركوريوس عن هذا الغموض (أبيات ١١٢ - ١١٤) مشيراً إلى أن جوبيتر قد أطال الليل لكى يسمح لنفسه بأن يقضى مدة أطول مع ألكمينا ويتمتع بلذة قلبه[٥] . ولما كان هناك ميل للاعتقاد بالوحدانية نحو جوبيتر على أنه الإله العظيم جداً والأكثر امتيازاً، إلى جانب أنه يعد أحب الآلهة إلى قلوب الشعب الرومانى كما كان زيوس عند الإغريق[٦] .

---

(١) Stewart (Z.).The God Nocturnus in Plautus'Amphitruo , JRS 50 (1960),P.37.

(٢) Toliver (H.M), op.cit ,p.54.

* (Εσπερος) هو اسم نجم الليل فى اليونانية ويقابله فى اللاتينية (Vesper) ، وقد استخدم كل من اليونانيين والرومان هذا الاسم لكى يشيروا به إلى الجسم المضىء فى السماء المظلمة . والـ Vergiliae "البلياديس" من بنات أطلس السبع اللواتى حُولن وفقاً للأسطورة الأغريقية إلى مجموعة نجوم.

(٣) Hannah (R.), Alcumena's Long Night : Plautus , Amphitruo 237-276, Latomus 52 (1993),pp.65-66.

(٤) Ibid.,p.67.

(٥) Stewart (Z.), op.cit ,p.37.

(٦) Toliver (H.M), op.cit ,p.50.

فقد اضطر بلاوتوس أن يخدع الرومان بقصة "أمفيتريو" ، بأن جعل جوبيتر الذى يلعب دوراً مشيناً فى هذه المسرحية إنما هو إله الهلينيين وليس إله روما المسمى "جوبيتر كابيتولينوس"(Iuppiter Capitolinus) المنزه عن تلك النقائص[١] . بالإضافة إلى ذلك نجده يعمل أيضاً على كشف الحقيقة ، لأنه لا يليق بإله أن يجعل امرأة طاهرة تتحمل سيئاته وعدم حزمه للأمور (أبيات٤٩٣-٤٩٤):

Nam deum
non par videtur facere , delictum suom
suamque ut culpam expetere in mortalem ut sinat.

يبدو أنه لم يكن من المناسب أن يفعل الإله ذلك ، كى يدع
مخلوقاً بشرياً يتحمل خطئه وذنبه.

ويبدو واضحاً أن جميع الشخصيات فى مسرحية "أمفيتريو" تبجل وتحترم الآلهة ، حتى ألكمينا نفسها الضحية تستغيث بهم وتقسم بجوبيتر على طهارتها مما يجعل الأمر يزداد تهكماً [٢]. لذلك نجد بلاوتوس فى نهاية المسرحية يطلب بثقة وثبات من الجمهور الجالس فى المسرح أن يصفق عالياً لجوبيتر ذى القدرة التى لا تقارن[٣].

---

(١) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الرومانى منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة (١٩٦٤) ، ص٧٣.

(٢) Westaway (M.A), op.cit .p.59.

(٣) Harsh (PH.), op.cit .p.342.

ـ موقف الشخصيات تجاه الآلهة :

من أعظم المميزات والصفات التى كان يتحلى بها المواطن الرومانى فى الحياة الرومانية الواقعية هى الإخلاص والتقوى (Pietas) تجاه الآباء والزوجات والآلهة ، والتى مدحها نايفيوس وإنيوس فى أعمالهما مما يدل على أصالتهما الرومانية ، كما أن بلاوتوس يؤكد على فضيلتها فى معظم الأحيان وخاصة فى مسرحية "الحبل" (أبيات ١٩٢ - ١٩٣)[١] .

وقد انعكس ذلك على سلوك بعض شخصياته تجاه الآلهة ، ففى مسرحية "الأسيران" نجد العبد تينداروس يسلم نفسه وأمره تماماً إلى الإله المعبود الذى يهتم بشئون الرجال ويسمع ويرى كل شىء (بيت ٣١٣):

Est profecto deus , qui quae nos gerimus auditque et videt .

حقاً إن الإله موجود ، ذلك الذى يسمع ويرى ما نفعله نحن.

وفى المسرحية ذاتها نجد يوكليو ينسب ثروته الكافية الضخمة التى ورثها إلى فضل الآلهة فى البداية ثم أسلافه (بيت ٣٢٤):

Ego virtute deum et maiorum nostrum dives sum satis[2].

إننى بفضيلة الآلهة وأجدادنا أكون غنياً إلى حد كاف.

وفى مسرحية "أمفيتريو" نجد ألكمينا تتوسل إلى الآلهة الخالدين فى خشوع طالبة مساعدتهم عندما قرب موعد مخاضها (أبيات ١٠٩١ - ١٠٩٤)[٣] . وهو ما نجده يحدث أيضاً فى مسرحية "وعاء الذهب" حيث نجد فايدرا ابنة يوكليو عندما تصرخ من الآم الوضع تطلب المساعدة من ربة الولادة (Iuno Lucina)* متوسلة إليها باسمها (بيت ٦٩١) :

phaed: obsecro te , uterum dolet.
Iuno Lucina,tuam fide !

فايدرا: أتوسل إليك ، الرحم يؤلمنى .

يا ربة الولادة ، (أين) رعايتك !

ودائماً نجد شخصيات بلاوتوس تقسم بالآلهة من أجل تدعيم موقفها ، وتشير فانزام إلى أن بلاوتوس كان يستخدم كلمتين مختلفتين خاصة عند عقد صفقة تجارية ، إحداهما للقسم والأخرى للوعد . ففى مسرحية "الحبل" نجد القسم يمثل ركيزة أساسية فى الحوار بين جريبوس ولابراكس (أبيات ١٣٧٢،١٣٥٥،١٣٣٤-١٣٧٣،١٣٧٦-١٣٧٧) ، حيث يظهر القسم فى هذه الأبيات باستخدام الفعل (iurare) (بيت ١٣٣٤):

---

(١) Westaway (M.A). op.cit ,p.64.

(٢) Ibid.,p.64.

(٣) Duckworth (G.E). op.cit ,p.299.

* كان الرومان يعبدون الربة جونو تحت ألقاب عديدة تتناسب مع أعمالها ، فقد أطلق عليها لقب "جونولوكينا" (Juno Lucina) كربة للولادة ، وبرونوبا (Pronuba) كربة للزواج ، وجونو سوسبيتا (Iuno Sospita) كربة للحماية.

GR: Per venerem hanc iurandum est tibi.

جريبيوس: يجب عليك القسم بفينوس هذه.

ثم يتحول هذا القسم لكى يصبح وعداً باستخدام الفعل (promittere) كما يظهر فى حديث دايمونيس (أبيات ١٣٧٨،١٣٨٤ - ١٣٨٥)[١].

ومن المعروف أن اليونانيين والرومان كانوا -إذا أقسموا- استنزلوا اللعنات على أنفسهم إن حنثوا فى أيمانهم. ويبدو أن القواد لابراكس فى مسرحية "الحبل" كان على غير دراية بهذه الحقيقة، حيث نجده يقسم زوراً بفينوس مصرحاً بأن اللسان هو الذى يحلف ولكنه كشخص يستطيع أن يفعل ما يحلو له (أبيات ١٣٥٣ - ١٣٥٥)، ثم يتمادى فى تبريره الخاطىء لحنثه باليمين (بيت ١٣٧٣)، وأخيراً يشير إلى العبد جريبوس الشاهد على قسمه الزائف بأنه لم يكن "الكاهن الأعظم" (Pontifex Maximus) لكى يحاسبه (بيت ١٣٧٧):

LAB:Iubet iurare . tun meo pontifex peiurio es ?

لابراكس: إنه يأمرنى بأن أقسم. إننى أحلف زوراً فهل أنت الكاهن الأعلى (لتحاسبنى)؟

وفى مسرحية "الأختان باكخيس" يقسم العبد خريسالوس بالآلهة زوراً لكى ينقذ سيده الشاب منيسيلوخوس من الجندى كليوماخوس الذى يتوعده بالانتقام إذا وجده بجانب امرأته باكخيس (أبيات ٨٩٢ - ٨٩٨).

لقد اعتاد شعراء الكوميديا على تناول الآلهة الإغريقية بالتهكم والسخرية وتصويرهم فى صورة مثيرة للضحك، فنجد كتاب الكوميديا القديمة يصدمون القارئ أو السامع بوضع الآلهة فى صورة ساخرة مثلما نجد عند كراتينوس (٥٢٠ - ٤٢٣ ق.م) فى روايته "ديونيسوس الاسكندر" التى تدور حول باريس والربات الثلاث هيرا وأفروديتى وأثينا، أو عندما يسخر أريستوفانيس من زيوس فى روايات "بلوتوس" و"السحب" و"الطيور". وعلى الرغم من ذلك لم يظهر الإله فى صورة وضيعة، أما عند أفلاطون الكوميدى فنستطيع أن نجد عبارات عديدة تشير إلى وضاعة الآلهة والسخرية منها مثل عبارة "زيوس الملوث" (Ζεύς κακούμενος)[٢].

ولم يكن ذلك نتيجة لعدم إيمانهم بالآلهة أو عدم الاعتراف بفضلها أو عدم الإحساس بالاحترام نحوها، بل يرجع ذلك إلى طبيعة نظرة الإغريق إلى آلهتهم. ولكن عندما سخر يوربيديس من قسوة الآلهة وفسادها، نظر اليونانيون إلى هجومه بعين الارتياب المتسائل وشعروا أنه بسبيل تقويض العقيدة القديمة، ولكن هذه الانتقادات كانت نتيجة لمقتضيات الموقف الدرامى

---

(١) Fantham (E.), The Curculio of Plautus : An illustration of Plautine methods in adaptation ,CQ 15 (1965),p.90.

بينما فى مسرحية "القرطاجنى الصغير" (أبيات ٣٦٠ وما يليها) نجد الوعد (promittere) قد أصبح قسماً (iurare).

(٢) Segal (E.) op.cit.,p.201.

ولتصاريف القضاء الغامضة التى يبتلى بها الإنسان فى بعض الأحوال ، لذلك نجد بلاوتوس إلى جانب إشاراته العديدة إلى الآلهة الرومانية الأصيلة ، يُظهر لنا تأثير المفهوم الدينى على سلوك المواطن الرومانى فى عبادة تلك الآلهة خاصة وأن هذا الجانب كان موضع اهتمام ومتابعة من قبل مجلس الشيوخ(١).

ومن مظاهر الجحود والسخرية ، عقد مقارنة بين الآدميين والآلهة خاصة عندما يضع الشخص نفسه على درجة مساوية لدرجة الآلهة . ففى الغالب نجد العاشق البلاوتى المتحمس تحت تأثير عاطفته الرومانسية ينسى واجبه تجاه الآلهة ويكون مغرماً بمثل هذه المقارنات ، حيث نجد الشاب أجوراستوكليس (Agorastocles) فى مسرحية "القرطاجنى الصغير" يشير إلى أنه لا يوجد مخلوق يستطيع أن ينافسه فى محبوبته سوى الآلهة على الرغم من أن هذه العشيقة ربما تكون عاهرة ولا ترقى لهذه المقارنة (أبيات ٢٨١ وما يليها) ، وفى مسرحية "تروكولينتوس" نجد الشاب دينيارخوس عندما يعانق خليلته ، يصرح بأن حظه فى تلك اللحظة يفوق حظ جوبيتر نفسه (بيت ٣٧٢) (٢).

وفى مسرحية "الحبل" نجد العبد سكيبارنيو يصف أمبيليسكا بعد إعجابه بها ، بأنها صورة طبق الأصل من فينوس (بيت ٤٢٠) :

SCEP: Pro di immortales , Veneris effigia haec quidem est.

سكيبارنيو: أيتها الآلهة الخالدة ، هذه المرأة تكون بالفعل نسخة من فينوس.

وتظهر السخرية أيضاً عند مقارنة إله بآخر ، ويبدو ذلك واضحاً فى مسرحية "وعاء الذهب" حيث نجد البخيل يوكليو بعد أن فقد ثقته فى إلهة الأمانة وبعد أن خاطبها بلهجة مليئة بالتحذير الشديد ــ وهو ما لا نقبله فى علاقة البشر بالآلهة (أبيات ٦١٤ - ٦١٥) ــ فإنه يعهد بالقِدر إلى إله الغابات سيلفانوس الذى أصبح يثق فيه أكثر من إلهة الأمانة ، معتقداً أن هذه الإلهة كانت على وشك أن تخدعه (بيت ٦٧٦):

Certumst , Silvano potius credam quam Fide .

إنه من المؤكد ، أننى سوف أثق فى سيلفانوس أكثر من إلهة الأمانة.

وفى مسرحية " الحمير " عندما يخبر العبد ليبانوس سيده الشاب أرجيريبوس بأنه يمتلك النقود التى يحتاجها ، نجد الشاب لا يثق فى حديثه لذلك يصرح بأن ربة الخلاص والنجاح (Salus) قد عادت إلى خداعها السابق وكذلك ربة الحظ أيضاً (بيت ٧٢٧) :

ARG: Ut consuevere homines Salus frustratur et Fortuna.

أرجيريبوس: كالمعتاد ، ربة الخلاص تضلل الناس وكذلك ربة الحظ .

---

(١) Toliver (H.M), op.cit ,p.49.

(٢) Ibid.,p.50.

كما نجد العبد تينداروس فى مسرحية "الأسيران" يشكك فى قدرة ربة الخلاص والنجاح (بيت ٥٢٩):

Neque iam Salus servare , si volt , me potest ,

لن تستطيع ربة الخلاص أن تنقذنى الآن ، إذا أرادت (إنقاذى)

وفى مسرحية "ستيخوس" (بيت ٣٩٥) يدخل الإله هرقل فى توبيخ مفرط من قبل الطفيلى جيلاسيموس (Gelasimus) عندما سمع أن سيده قد حضر وفى صحبته طفيليين آخرين .

ويشير سيجال إلى أن عبارة "هكذا تحبنى الآلهة" (Ita di me ament) التى تتكرر فى حوارات بلاوتوس أصبحت صيغة مبتذلة لدى الجمهور الرومانى ، حيث نجد الشاب أجوراستوكليس فى مسرحية " القرطاجنى الصغير " قد أساء استخدام هذه الصيغة عندما يصرح بشجاعة (بيت ٢٨٩):

Ita di ament . ut illa me amet malim quam di !

هكذا تحبنى الآلهة . كلا ! ربما تلك العاهرة تحبنى أكثر من الآلهة.

وهنا نجد الشاب يفضل أن يكون محبوباً من قبل عشيقته بدلاً من الآلهة[1] . فعند بلاوتوس نصادف أمثلة عديدة قد ناقشت جانب عدم الاحترام الغالب على الشخصيات تجاه الآلهة والتى من المحتمل أنها نابعة من المزاح والسخرية الخالية من المعنى ، حيث إن هذه الشخصيات فى الغالب الأعم تمثل الطبقات الدنيا ، لذلك نجد معظمهم من العبيد والطفيليين والقوادين[2] .

فنجد فى مسرحية "الحبل" الفتاة أمبيليسكا تشير إلى إحدى صفات النخاس ، الذى يتمثل عمله اليومى فى خداع الآلهة والبشر (بيت ٣٤٦):

Si deos decepit et homines , lenonum , more fecit.

إذا كان قد خدع الآلهة والبشر ، فإن ما قد صنعه (يعتبر) من عادة القوادين.

وفى نهاية مسرحية "القرطاجنى الصغير" نجد العجوز هانو ــ الشخصية التى تتوافق مع وصف نايفيوس للأب أنخيسيس (Anchises) العجوز المؤمن بالإخلاص أو التقوى (Senex fretus pietatei) فى (Bellum Punicum , FR.13) ــ ينادى بوقار وتبجيل على الإله جوبيتر بأن يحضر ويقوده مكافأة له على إخلاصه واحترامه له (بيت ١١٩٠) ، لكن الشاب أجوراستوكليس يسخر من استغاثة الرجل العجوز مصرحاً بأن جوبيتر سوف ينفذ ما يقوله أو يفعله هو لأنه يكون تحت سيطرته وقيادته ، بل يزيد من سخريته قائلاً "بأن جوبيتر يخافه" (أبيات ١١٩١-١١٩٢):

Omnia faciet Iuppiter faxo
nam mi est obnoxius et me
metuit.

---

(١) Segal (E.), op.cit ,p.29.

(٢) Toliver (H.M), op.cit ,p.52.

إن جــوبيتر ســوف ينفــذ كــل الأشــياء التـــى
سوف أفعلها أنا ، إنه الآن يكون خاضعاً لى ويهابنى.

ولعل الجمهور الرومانى لم يستحسن تصريح الشاب المتهور بأن جوبيتر يخافه ، خاصـــة وأن هذه العبارة كانت من العبارات المبتذلة التى كان يمقتها الجمهور الرومانى .

وفى المسرحية ذاتها توجد إشارة أكثر إفراطاً وتطرفاً ضد الآلهة على لسان أجوراســـتوكليس (أبيات ١٢١٩ - ١٢٢٠) حيث نجده يسىء إلى الإلهة جونو بعبارات تملؤها الوقاحـــة وعـــدم الإجلال ، فى حين أن شعراء الكوميديا اليونانية لم يسيئوا إلى الإلهة هيرا [١].

وعلى الرغم من أن العبد ليونيدا فى مسرحية "الحمير" (أبيات ٤١٤ وما يليها) يعلـــن التحـــدى لجوبيتر ، إلا أن الإله جوبيتر لم ينزل إلى أدنى مرتبة من التقديس والإجلال عنـــد بلاوتـــوس بصورة أكثر مما حدث فى مسرحية " بسيودولوس " ، خاصة حين يطلق الشاب كـــاليدوروس اسم جوبيتر على القواد بالليو ، بل ما يزيد الموقف تهكماً وسخرية عندما يأمر الشـــاب عبـــده بسيودولوس أن يحضر حَمَلاً كى يضحى به لهذا القواد (أبيات ٣٢٦ - ٣٣٥) . وعلى هـــذا النحو يتضح أن بلاوتوس لم يتقيد بأى تقيدات أو حدود عند عقد المقارنات بيـــن الشـــخصيات والآلهة ، فعنده أى شخصية مهما كان وضعها الاجتماعى أو فسادها الأخلاقى يمكن مقارنتـــها بالإله مما أدى إلى السخرية نتيجة لهذا الإفراط[٢].

---

(١) Segal (E.), op.cit ,pp.30-31.
(٢) Toliver (H.M), op.cit ,p.51.

ــ ارتقاء الشخصية البلاوتية إلى وضع الألوهية :

إن العبيد البلاوتيين الذين يتمتعون بالشجاعة والمهارة ، فى الغالب لا يرغبون فى التتويج بل التأليه ، ففى مسرحية "الأختان باكخيس" نجد الشاب منيسيلوخوس بعد أن أعاد النقود إلى والده فإنه يرى أنه لا يستطيع أحد أن يساعده فى محنته تلك ، فى حين أن الشاب بيستوكليروس يصرح بأن هذا الموقف سوف يتم حله عندما ينظر إليهم إله ، لذلك عندما يرى خريسالوس فإنه يشير إليه على أنه الإله الذى سوف ينقذهم (أبيات ٦٣٨ - ٦٣٩):

PIST: Tace modo: deus respiciet nos aliquis.
MNES: Nugae.vale.
PIST: Mane.
MNES: Quid est?
PIST: Tum copiam eccam Chrysalum video.tace.

بيستوكليروس: *فلتصمت تماماً:سوف ينظر إلينا إله ما.*
منيسيلوخوس: *ياللهراء ! وداعاً.*
بيستوكليروس: *انتظر.*
منيسيلوخوس: *ماذا حدث ؟*
بيستوكليروس:*اصمت ! إننى أرى موردك (ملاذك) خريسالوس.*

حيث نجد أن بلاوتوس بلمسةٍ مسرحية رائعة جعل العبد يدخل فى اللحظة المناسبة من أجل تحقيق المساعدة المقدسة التى ينتظرها الشاب ، ومن أجل تحقيق ذلك يتوسل السيد الشاب إلى العبد كإله ، مما يعد مثالاً بلاوتياً لألوهية العبد ، ومع ذلك ينادى السيد عبده بأنه "المنقذ " أو "الملاك الحارس" وهما فى هذه الحالة يعتبران صيغتان مبتذلتان لأنهما خاليتان من أى مضمون سماوى واقعى[١] . لذلك نجد العبد خريسالوس يتباهى بحرية كبيرة بأن وضعه الآن يجعل منه إلهاً ويجب أن يقام له تمثال ذهبى (بيت ٦٤٠):

Hunc hominem decet auro expendi , huic decet
statuam statui ex auro.[٢]

(يربت على صدره)

إنه من المناسب أن يوزن هذا الرجل بالذهب ، كما أنه من المناسب

---

(١) Segal (E.), op.cit ,pp.133,210.

وفى مسرحية " الخصى " لترنتيوس نجد خايريا (Chaerea) ابن لاخيس (Laches) يصف العبد بارمينو (Parmeno) بأنه المبتدع والمعلم (أبيات ١٠٣٤ - ١٠٣٥) وهو ما كان يطمح إليه العبد ، أما عند بلاوتوس فنجد العبد دائماً يدرك أنه يكافح ويناضل من أجل الألوهية.

(٢) Ibid.,p.134,210.

وفى مسرحية " كوركوليو " (أبيات ٤٣٩ وما يليها) نجد الطفيلى كوركوليو يتلفظ بعبارات تنم عن التأليه ، بعد أن انتصر على الضابط واستطاع أن يستحوذ على الفتاة من أجل سيده فايدروموس.

أن يشيد لهذا الرجل تمثالٌ من الذهب .

وفى مســرحية "الأسيران" يقترح الطفيــلى إرجاسيلوس على هيجيو أن يعد له ذبيحة على أنه إله ، حيث إنه يعتبر نفسه الإله العظيم جوبيتر بالنسبة للسيد هيجيــو ، كــل هــذا أمــلاً فــى الحصول عــلى وجبة غذاء مكافأة لــه عــلى الأخبار الجديدة التــى يحضرهــا للسـيد (أبيات ٨٦٣ - ٨٦٤):

ERG: Ut sacrufices ?
HEG: Cui deorum ?
ERG: Mi hercle , nam ego nunc tibi sum summus Iuppiter ,
idem ego sum Salus , Fortuna , Lux , Laetitia, Gaudium(1).

إرجاسيلوس: *كى تضحى ؟*

هيجيو: *لمن من الآلهة ؟*

إرجاسيلوس: *لى بحق هرقل ، حيث إننى الآن بالنسبة لك جوبيتر الأعلى ،*
إننى أيضاً ربة الخلاص والحظ والضوء والسعادة والمتعة .

وفى مسرحية "الحمير" نجد العبد ليبانوس أيضاً يؤله نفسه ، حيث يصرح بأنه لن يعطى النقـود إلى سيده الشاب أرجيريبوس إلا إذا أقام له تمثالاً ومذبحاً ، ويذبح له ثــوراً كقربــان (أبيــات ٧١٢-٧١٣):

ARG: Datisne argentum ?
LIB: Si quidem mihi statuam et aram statuis
atque ut deo mi hic immolas bovem : nam ego tibi
Salus sum.

أرجيريبوس: *هل ستعطيانى النقود ؟*

ليبانوس: *نعم ، عندمــا تشيد لــى بالفعل تمثالاً ومذبحاً*
وتذبح لى ثوراً هنا كما (تفعل) للإله : إننى الآن
بالنسبة لك ربة الخلاص.

فعند بلاوتــوس توجد أمثلة عديدة نجد فيها العبيد المهرة يعتقدون أنهم يملكون قــوة الآلهــة ، ففى مسرحية "بسيودولوس" (أبيات ١٠٩ - ١١٦) نجد العبد بسيودولوس يضع نفسه فى مكانــة مكافئة لمكانة الإله أيولوس (Aeolus) إله الرياح ، الذى لعــب دوراً بــارزاً فــى الملحمــة الرومانية كما كان فى الملحمة اليونانية (Odyssea,10 - Aeneis,I) .

ومما سبق يتضح لنا أن بلاوتوس كان مغرماً بموضوع تأليه العبيد ، فعنده نجد العبيد يتنفسـون بحرية تامة هواء جبل الأولمبوس الذى يتخلل مسامهم ويجعلــهم يشــعرون بالراحــة التامــة ويتصرفون بحرية كبيرة . كما فعل العبد ترانيو (Tranio) فى مسرحية "بيت الأشباح" وجلـس

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.298 ; Toliver (H.M), op.cit ,p.51.

على المذبح المقدس مخاطباً نفسه "من الأماكن المقدسة" (De divinis locis) (بيت ١١٠٤) ، كما لو كان جوبيتر جالساً على عرشه[1] .

ولكن ما يُذكر لبلاوتوس أنه قد استطاع بمهارة فائقة التوفيق بين العقيدة الدينية للرجل الرومانى كما كانت فى الحياة الرومانية الواقعية ، وبين نقده للأوضاع العامة والإضحاك أيضا باستخدام هذه العقيدة ذاتها ، وليس أدل على ذلك من إشاراته المتكررة إلى الآلهة والطقوس الدينية ، وتشبيه الآلهة الرومانية بالآلهة الإغريقية المتماثلة فى الخصائص ، مما جعل جمهوره يضحك وفى نفس الوقت يشعر بأنه يعيش تلك الأحداث فى روما .

(١) Segal (E.), op.cit ,p.136.

الفصل الثالث : السمات اللغوية والأسلوبية في الكوميديا البلاوتية

أولاً : البناء اللغوي في العبارة البلاوتية

ثانياً : البناء البلاغي للحوار البلاوتي

- التورية والتلاعب بالألفاظ
- الجناس والسجع
- حذف الروابط وحروف العطف
- الاستعارة والتكرار البلاغي
- التناقض وسوء الفهم
- التصغير وألفاظ التودد

ــ البناء اللغوى فى العبارة البلاوتية :-

هناك العديد من الآراء التى امتدحت جانب اللغة عند بلاوتوس ، فنجد أيليوس ستيلو (Aelius Stilo) فى إيجرامة مشهورة وردت عند كوينتليان (Instit,Orat.X,I,99) يشير إلى أن ربات الفن إذا رغبن التحدث باللاتينية فعليهن التحدث بلغة بلاوتوس ، فهذه الإشارة تعطى صورة واضحة للحكم على لغة بلاوتوس كجزء من النقد القديم .

وعلى الرغم من أن لغته لم تتطابق مع فكرتنا عن اللغة الشعرية إلا أنها تعتبر من أعظم الآثار اللغوية ، حيث كان بلاوتوس فناناً مبدعاً خبيراً بفن الكلمات ، وقد أضفت أحاسيسه المرهفة التى تميز بها نوعاً من السحر على لغته العامية [١].

كما أن أولوس جيليوس فى كتابه "الليالى الأتيكية" يميل إلى اللاتينية المبكرة ويعتبر بلاوتوس مجد اللغة اللاتينية [٢]. ويصف نورود (Norwood) بلاوتوس بأنه سيد اللغة اللاتينية [٣].

ونجد بلينيوس (Plinius) فى (Epist.I,16,6) ينسب الحروف المكتوبة جيداً إلى نثر بلاوتوس وترنتيوس[٤] .

أما إذا كنا لا ندرى كيف أو تحت أى ظرف اكتسب بلاوتوس سيادته للغة اللاتينية أو اليونانية فى روما ، فإن هناك دليلاً واضحاً نستخلصه من دراسات الباحثين التى اهتمت بفحص الكوميديا البلاوتية ، يتمثل فى أن بلاوتوس كان على درجة واسعة من المعرفة بالأدب اليونانى إلى جانب تمكنه القوى وسيطرته على اللغة[٥] . حيث كان بلاوتوس غزير المفردات ليس فقط بسبب ثروته من كلمات اللغة اللاتينية ولكن أيضاً بسبب الكلمات اليونانية التى كان يستخدمها . وفى الوقت ذاته شاعت عنده العبارات اليونانية فهو يمزج بطريقة جيدة العبارات اللاتينية بالعبارات اليونانية ، مما يدل على تمكنه وامتلاكه لناصية اللغتين معاً ، وأن المجتمع الذى كتب له كان يعرف اللغتين[٦] .

---

(١) Westaway (M.A),The Original element in Plautus ,Cambridge (1917),p.70.
Instit,Orat.X.1.99

licet Varro Musas,
Aelii Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas
fuisse,si Latine loqui uellent.

(٢) Noctes Atticae,XIX,8,6.

(٣) Norwood (G.),Plautus and Terence,Newyork (1963),p,99.

(٤) Duckworth(G.E),The nature of Roman comedy ,A study in popular entertainment, Princeton (1952),p.359.

(٥) Seaman(W.M),The understanding of Greek by Plautus' audience,CJ 50 (1954),P.119.

(٦) عبد المظيم عبد الكريم، الأدب الرومانى منذ البداية حتى نهاية عصر شيشرون ، كلية اللغات والترجمة ، جامعة الأزهر (١٩٨٢) ، ص٨٠ .

لقد اعتمدت لغة بلاوتوس على لغة الحديث فى الحياة اليومية حيث استخدم لغة الحديث اللاتينية استخداماً باهراً عبقرياً واستعملها كما استعمل نماذجه اليونانية . وليس أدل على ذلك من أن الأيديل والبرايتور كانا يستحسنان المسرحيات البلاوتية ويشترونها لأغراض سياسية أهمها رغبتهما فى الحصول على نسبة كبيرة من الأصوات الانتخابية عن طريق تلبية رغبة وإسعاد جمهور الطبقات الدنيا بهذه المسرحيات التى كانت تحتوى على كمية كبيرة من الفكاهة [١].

لقد كان بلاوتوس يمتلك كل ما يمكن أن يرد على اللسان اللاتينى فى ذلك الوقت ، بالإضافة إلى قدر كبير مما كان يجرى على اللسان اليونانى ، فالعبارات اليونانية شائعة فى كتاباته ومختلطة مع النص اللاتينى . كما أنه وضع كثيراً من الألفاظ اليونانية باللغة اللاتينية مثل(Logos) "كلمة ، قول" و(Morus) "أبله"،(Graphicus)"ماهر"[٢]. حيث كان يهدف من وراء استخدام الكلمات الإغريقية إلى إظهار الصور البلاغية لإحداث التأثير الهزلى ، فمن أجل تطوير فنه ركز على كلماته اليونانية من أجل إحداث الفكاهة وإسعاد الجمهور الرومانى[٣] . فأحيانا نجد إحدى الشخصيات تتفوه بعبارة يونانية بدون سبب واضح ، لكن ربما يرجع ذلك إلى أن هذه الشخصية ذاتها تكون يونانية ، وفى الوقت ذاته نجد العديد من الكلمات اليونانية التى أطلقتها الشخصيات البلاوتية كان يتم فهمها بواسطة الكثيرين من الجالسين فى المسرح [٤].

فقد استخدم بلاوتوس كلمة "أجنبى" أو"بربرى" (barbarus) كما كانت عند اليونانيين [انظر، "الأسيران" (بيت ٨٨٤) ، و"القرطاجنى الصغير" (بيت ٥٩٨) ، و"ثلاث قطع من العملة" (بيت ١٩) ، و"بيت الأشباح" (بيت ٨٢٨) ، و" الجندى المغرور" (بيت ٢١١)] ويرى بيكهام (Beacham) أن بلاوتوس كان يستخدم هذه الصفة بسذاجة واضحة من أجل إحداث الفكاهة لدى المشاهدين الرومان[٥]. ففى مسرحية "الأختان باكخيس" (أبيات ١٢١ – ١٢٣) يطلق الشاب بيستوكليروس على معلمه ليدوس لفظ "بربرى" مرتين:

PIST: An non putasti esse umquam? O Lyde ,es barbarus;
quem ego sapere nimio censui plus quam Thalem,
Is stultior es barbaro poticio.

---

(١) Seaman(W.M), op.cit,p.119.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد،" كنز البخيل–التوأمان "(من الأدب التمثيلى واللاتينى) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص٣٥.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit.,p.335.

(٤) Sandbach(F.H),The comic theatre of Greece and Rome, London (1977),p.124.

(٥) Beacham(R.C),The Roman theatre and its audience,London(1995),p.234.

بيستوكليروس : ألا تعتقد مطلقاً بأنه تـوجد (إلهة بهذا الاسم)؟ يـاليدوس ،
إنك بربرى ، إننى كنت أعتقد أنك أكثر حكمة بكثير من طاليس ،
فإذا أنت أكثر غباءً من الرضيع البربرى .

ومن ناحية أخرى أكد بعض الدارسين على أن كلمة (Basilicus) "ملكى" هى ترجمة مباشـرة للصفة (βᾰσῐλικός) أو (Τυραννικός) فى حين أنهم لم يجدوا المطابق الهزلى للظـرف (Basilice) "على نحو ملكى أو رائع" [1]. والذى أشار إليه فراينكل علـى أنـه مـن ابتـداع بلاوتوس (انظر"القرطاجنى الصغير" (بيت ٥٧٧) ، "الفارسى" (أبيات ٢٩،٤٦٢)، "إبيديكـوس" (بيت ٥٦)[2]. ويشير (Lindsay) إلى أن هذه الكلمات المستعارة من اليونانيـة والتـى كـان متعارفاً عليها فى الاستخدام اليومى فى عصر بلاوتوس ، يطلق عليها العامية أو الشكل غـير الأدبى[3]. وبناء على ذلك نجد الكلمة اليونانية (τραπεζίτης) "المصرف" أو "الصيرفى" قـد حرفت فى العامية إلى (Tarpezita) كما فى مسرحية "الأسيران"(بيت ١٩٣)[4]:

Quantillum argenti mi apud tarpezitam siet.

فليكن لى رصيد من المال عند الصيرفى .

ومن المحتمل أنها كانت تظهر بنفس هذا الشكل فى جميع المسـرحيات البلاوتيـة ، باسـتثناء حالة واحدة فقط فى مسرحية "إبيديكوس" (بيت ١٤٣) والتى يظهر فيها الشكل (Trapezita) كنقل مباشر للكلمة اليونانية ، ويفترض بعض علمـاء اللغـة أن كـلا الشـكلين Trapezita وTarpezita استخدما بواسطة بلاوتوس مثلما كان يستخدم كلمتى Phrygio وphyrgio [5]. فقد كان الإبدال (الخاص بالحرف r) مسموحاً به عند بلاوتوس . وعلى الرغم مـن ظـهور الشكل Phyrgio فى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٥٠٨):

Stat fullo ,phyrgio , aurifex , lanarius.

يقف (بالباب) منظف الملابس والمطرز والصائغ وناسج الصوف .

---

(1) Csapo(E.),Plautine elements in the running-slave entrances monologues ? CQ 39 (1989),P.157.

(2) Fraenkel(E.),Plautinisches im Plautus ,Berlin (1922),pp.193-194.

(3) Lindsay(W.M),Captivi of Plautus ,London (1900),p.23.

(4) Leo(F.),Plautinische forschungen , Zurkpitik und Geschichte der Komodie,2nd edition, Berlin (1912),p.131.

(5) Lindsay(W.M),op.cit,p.170.

إلا أن الشكل (Phrygio) كان هو المستخدم فى معظم المقطوعات الأخرى [١].

إن حالتى المضاف إليه ومفعول الأداة عند بلاوتوس لهما نفس الوظيفة ، ويبدو ذلك واضحاً فى مسرحيتى " التوأمان ميनايخموس " (بيت ٩٠١) و"الحبل" (أبيات ٩٩٧ – ٩٩٨) . أما المضاف إليه البلاوتى الأكثر تمييزاً فهو المضاف إليه الدال على التمييز (Gen.of respect) ، الذى نجده على سبيل المثال فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ١٠٥):

Quam liber harum rerum multarum siet.

فليكن الطفل الآخر (الجوبيتر) صاحب هذه المواقف الكثيرة.

ويشير (Lindsay) إلى أنه من الصعب أن نفرق عند بلاوتوس بين المضاف إليه الدال على الاحترام والمضاف إليه الواصف خاصة إذا وردا فى عبارتين متتاليتين كما فى مسرحية "الحمير" (أبيات ٨٥٥ – ٨٥٧) و"الأسيران" (أبيات ٢٦٤ – ٢٦٥)[٢] .

وفى بعض الحالات نجد بلاوتوس يستخدم حالة المضاف إليه مع الفعل (Credo) "أعتقد- أثق" ، وقد أطلق بعض علماء النحو والصرف على هذا المضاف اسم المضاف إليه الدال على التميز ، وعند البعض الآخر أطلق عليه المضاف إليه الجزئى كما يظهر فى مسرحيتى "تروكولينتوس" (بيت ٣٠٧) و"الحمير" (بيت ٤٥٩) . وإلى جانب ذلك نجد أن المضاف إليه الجزئى عند بلاوتوس كان يرتبط بكلمة (Quid) أو (Quicquam) كما فى مسرحية "الحمير" (بيت ٨٥٤)[٣]:

Neque divini neque mi humani posthac quicquam accreduas

لا تصدقينى بعدئذٍ فى أى شىء سواء أكان إلهياً أو بشرياً.

ومن الجدير بالملاحظة أن نجد المفعول به عند بلاوتوس يقوم بوظيفة المضاف إليه الدال على التعجب أو الهتاف ، مما جعل معظم الدارسين يشيرون إلى أن هذه الحالة تعتبر ابتكاراً بلاوتياً صار عليه العديد من الشعراء الكلاسيكيين ، ويشير (Lindsay) أيضاً إلى أن هذه الحالة قد نُسبت عن طريق الخطأ إلى التأثير اليونانى من جانب بعض النقاد ، فى حين أنه لا يستطيع أحد أن ينسب المضاف إليه مع الأفعال "أتذكر" Memini و"أملك" Potior و"أنسى" Obliviscor إلى التأثير اليونانى لأنها بلاوتية أصيلة[٤].

لقد كان بلاوتوس ميالاً إلى استخدام القابل الدال على الملكية لإضفاء التأثير القوى على عباراته ، ويبدو ذلك واضحاً فى مسرحيتى "كوركوليو" (بيت ٢٣٠) و "الحبل" (بيت ٤٨١):

---

(١) Lindsay (W.M), op.cit ,p.23.

(٢) Idem,Syntax of Plautus ,New York (1936),pp.11-12.

(٣) Ibid.,p.12.

(٤) Ibid.,pp.13-14.

Rudens ,481

Heus exi , Ptolemocratia , cape hanc urnam tibi[1] .

يا بتوليموكراتيا ، هيا اخرجى ، خذى هذه الجرة لك.

أما استخدام المضاف إليه مع كلمتى (Similis) "مشابه لـ " و(Dissimilis)"غير مشابه لـــ" فيكون ثابتاً بدون إضافات عند بلاوتوس وترنتيوس[٢].

وفى مسرحية "التاجر" (أبيات ١ وما يليها) نجد بلاوتوس يعبر عن مهارته وولعه فـى توظيف الكلمات على لسان العاشق خارينوس ، فقد استخدم حالة القابل من السـطر الخـامس إلى السطر الثامن ، كما أن التغييرات اللغوية التى طرأت على حديث خارينوس خاصـة فـى (أبيات ١٦ – ١٧) جعلته مميزاً عن عشاق بلاوتوس التقليديين الذين اعتاد عليهم الجمـهور فى الكوميديات[٣]. ومثلما كان المضاف إليه الدال على الملكية شائعًا في النص البلاوتى ، كـان القابل الدال على الملكية شائعاً فى عصر بلاوتوس ، فكثير من الأفعال قد احتكمت إلى حالـة القابل عند بلاوتوس ثم انتقلت بعد ذلك إلى شيشرون ، مثل الفعل (Curo) "اعتنى-اهتم" فـى مسرحية "ستيخوس" (بيت ٦٧٩) ، والفعل (Decet) "يصبح-يصير" فى مسرحية "أمفيـتريو" (بيت ٨٢٠)[٤].

أما حالة القابل مع أسماء الشخصيات ، فنجد أن الاستخدام الإضافى الدقيق لاسم الشخص فـى حالة القابل فى عبارة مثل (Nomen est mihi Gaio) ليس إلا بلاوتياً ، ويبدو هذا واضحـاً فى مسرحية "الحبل" (بيت ٥) :

Nomen Arcturo est mihi.

اسمى اركتوروس.

وكذلك فى مسرحية "التوأمان مينايخموس"(بيت١٠٦٨) :

Mihi est Menaechmo nomen[5] .

اسمى مينايخموس.

أما عن حالة مفعول الأداة ، فنجد أن حالة مفعول الأداة الواصف تبدو هـى السـائدة عنـد بلاوتوس ، ومن الجدير بالملاحظة أن حالة مفعول الأداة الدال على المكان كانت توجد عنـد

---

(١) Lindsay (W.M),Syntax of Plautus,op.cit,p.18.

(٢) Idem, Captivi of Plautus , op.cit ,p.152 .

(٣) Anderson(W.S),Barbarian play:Plautus' Roman comedy ,Toronto BuffaLo London (1993),p.109.

(٤) Lindsay (W.M),Syntax of Plautus,op.cit,p.21.

(٥) Ibid., p.22.

بلاوتوس بصورة أكثر مما أصبحت عليه فى اللاتينية الكلاسيكية ، على سبيل المثال نجد هــذه الحالة فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٣٣٠) :

Filius meus illic apud vos servit captus Alide.

ابنى أسير فى أليس ، إنه يكون عبداً هناك لديكم.

لقد اعتمد بلاوتوس على حالة مفعول الأداة مع الأفعال لكى يحقق بها أهدافه الكوميدية ، على سبيل المثال مع الفعل (desisto) "أتخلى عن" فى مسرحية "الجندى المغرور" (بيــت٧٣٧) ، الفعل (emungo) "أخدع–أغش" فى مسرحية "الأختان بــاكخيس" (بيــت١١٠١) ، الفعــل (tango) "ألمس" فى مسرحية "القرطاجنى الصغيــــر" (بيــت١٢٨٧) ، الفعــل (tondeo) "يقص–يجز" فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٢٤٢)[١].

وبالنسبة لحالة المنادى ، نجد أن بلاوتوس وترنتيوس قد ميزا حالة المنادى عن حالــة الفاعل لكلمة (Puer) "الصبى" حيث تأخذ هذه الكلمة فى حالة المنادى النهاية (e–) مثل أسماء النوع الثانى العادية (Puere) وحالة الفاعل (Puer) ، ولكن هذه الحالة قد اختفت فى الفــترة الكلاسيكية (حيث أصبحت حالة المنادى مثل حالة الفاعل بدون نهاية (Puer).

وإذا كان التعبير ! O Iuppiter شائعاً عند ترنتيــوس ، نجــد بلاوتــوس يســتخدم التعبــير ! Iuppiter بدون أداة نداء (أما التعبير Pro Iuppiter فقد استخدمه كل منهما)[٢].

لقد اعتاد بلاوتوس على استخدام الأفعال المركبة (المكونة من حرف الجر والفعل الأصلى) ، علــى سبيل المثــال (Assum) "أكــون حاضراً–أكــون قريباً" فى مســـرحيتى "الأســيران" (بيت ٩٧٨) ، "القرطاجنى الصغير"(بيت ٢٧٩) ، و(Exfringam) فى "الجنـــدى المغــرور" (بيت١٢٥٠) ، و(Exfodio) فى "وعاء الذهب" (بيت ٧٠٩) ، أما حــرف الجــر (Subter) فيظهر عند بلاوتوس كشكل مركب مع الأفعال ، فعلى سبيل المثال (Subterfugisse) فـــى مســـرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٧٧١) ، (Subterduxerit) وفى مســـرحيات "الحمــير" (بيت ٢٧٨) ، و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٤٤٩) ، و"التـــاجر" (بيــت ١٩٥) ، و"الجنــدى المغرور" (بيت ٣٤٣) ، ولكن Subter كحرف جر منفرد لم يكن موجوداً عند بلاوتــوس[٣]. إلا أنه من الملاحظ عنده ، حدوث اختلاط بين الحرفين (de ، ex)"من ، عن ، حول" كمـــا فى مسرحية "الحبل" (بيت ١٧٣) ، حيث نجد عبارات أخرى كثـــيرة تحتــوى علـــى حــرف

---

(١) Lindsay (W.M).Syntax of Plautus,op.cit,pp.36-37.

(٢) Ibid.,p.23.

(٣) Hodgman(A.W),"Verb forms in Plautus ",CQ 1 (1907),P.131.

كذلك يدخل حرف الجر (trans) "عبر" كمركب مع الأفعال عند بلاوتوس ، وقد استخدمه ثمانى مرات فـــى مســـرحياته ، أمـــا (trans) كحرف جر فتمت الإشارة إليه مرتين فقط فى مسرحيتى "التاجر" (بيت ٣٥٤) ، و"الجندى المغرور" (بيت ٤٦٨) .

الجر(ex) كما فى "بيـــت الأشـــباح" (بيــت ١٩٩) ، و"الأختـــان بـــاكخيس" (بيــت ٦٤٠) ، و"الأسيران" (بيت ٩٢٨) ، فى حين أن بلاوتوس كان يستبدله فى أغلب الأحيان بحرف الجــر de وربما يرجع ذلك إلى رغبته فى موافقة وملائمة موازين الشعر(١).

وفيما يتعلق باستخدام صفات الملكية ، نجد أن هناك استخدامات جديرة بالملاحظـــة لصفـــات الملكية المتعددة عند بلاوتوس ، على سبيل المثال (Mea) التى استخدمها بلاوتوس بغمـــوض فى مسرحية "وعاء الذهب" فى الحوار الذى دار بين يوكليو وليكونيديس فيمــــا يتعلـــق بقـــدر الذهب والفتاة ابنة يوكليو (بيت ٧٤٤):

Quid tibi ergo meam me invito tactiost?

إذن لماذا تلمس شيئاً يخصنى دون رغبتى ؟

حيث إن صيغة الملكية (Meam) كما يتضح من حديث يوكليو يعود على قـــدر الذهـــب (Meam ollam) فـــى حين أن ليكـــونيديس يسىء فهمـــها معتقداً أنه يتحدث عـــن ابنتـــه (Meam filiam)(٢).

لقد تميز البناء اللغوى البلاوتى أيضاً بالاستخدام المفرط للصفة (Magis) "أكـــثر" فـــى حالـــة المقارنة ، وهو ما نجده على سبيل المثال فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٦٤٤):

Quin nihil , inquam , invenies magis hoc certo certius.(٣)

إننى أكرر ، بالفعل لن تجد شيئاً أكثر تحديداً من هذا .

كما أن استخدام الصفة (Unus,a,um) مع صيغة مبالغة التفضيـــل ، شـــائع ومتكـــرر عنـــد بلاوتوس ، على سبيل المثال فى مسرحيتى "الأسيران" (بيت٢٧٨) ، و"أمفيتريو" (بيت ٦٧٧):

Quam omnium Thebis vir unam esse optimam diiudicat.(٤)

التى يقرر زوجها أنها أفضل سيدة بين جميع(السيدات) فى طيبة.

فمن الملاحظ فى المسرح البلاوتى ميل بلاوتوس بصفة دائمة إلى اســـتخدام صيغـــة مبالغـــة التفضيل (Servus pessimus) "العبد السيء جداً" لكى يشير بها إلى العبد المحتال المخادع ، وتظهر هذه الصيغة فى مسرحيتى "بسيودولوس" (أبيات ١٠١٧ – ١٠١٨) و"الجندى المغرور" (بيت ١٣٧٤) . وأشهر مثال على صيغة مبالغة التفضيل نجده فى مسرحية "وعاء الذهـــب" ،

---

(١) Lindsay (W.M),Syntax of Plautus, op.cit ,p.89.

(٢) Ibid.,p.42.

(٣) Ibid.,p.38.

(٤) Idem,Captivi of Plautus , op.cit ,p.192.

عندما يصرح العبد ستروبيلوس بأنه يمتلك القدر الذى به الذهب وفى مقابل إعطائه لسيده الشاب ليكونيديس فإنه يطلب حريته ، نجد الشاب يوبخ العبد بغضب شديد ويصفه بأنه (Scelerum cumulatissum) "ذو الجرائم الوفيرة جداً" (بيت ٨٢٥):

LYC: Egone te emittam manu ,
scelerum cumulatissume[1] ?

ليكونيديس: هل سأحررك أنت ، ذو الجرائم الوفيرة جداً ؟

ومن مشتقات كلمة الحظ (Fortuna) الصفة (Fortunatus) "محظوظ" التى وظفها شعراء الكوميديا الرومانية فى صيغة المقارنة وأفعل التفضيل ، على سبيل المثال نجد (Fortunatior) فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٢٨)[٢].

Quo homine hominum adaeque nemo vivit fortunatior .

لا أحد على قيد الحياة من البشر يكون أكثر حظاً بصورة متساوية مع هذا الرجل.

ولم يكتف بلاوتوس باستخدام صيغة أفعل ومبالغة التفضيل لإحداث المتعة ، بل نجده أيضاً يستخدم الصفات الجسدية من أجل إثارة الانتباه وإعطاء موسيقى لكلماته عند نطقها ، ويظهر ذلك بصورة واضحة فى مسرحية "الأسيران" (أبيات ٦٤٧ – ٦٤٨):

Macilento ore , naso acuto , corpore albo , oculis nigris,
subrufus aliquantum , crispus , cincinnatus.

ذو وجه نحيل وأنف مدبب وبشرة بيضاء وعينين سوداوتين
وشعره متموج وأجعد ويميل إلى الحمرة قليلاً.

ويرى بريسكوت (Prescott) أن الوضع النسبى لأجزاء الجسد إلى حد ما قد تم اقتراحه من قبل بلاوتوس بحكم تجاور تلك الأعضاء جنباً إلى جنب مما كان يعكس المتعة على المشاهدين[٣].

إن التمييز بين المبنى للمعلوم والمبنى للمجهول والأفعال المبنية للمجهول شكلاً (deponentia) عند بلاوتوس لم يتم ملاحظته بصورة واضحة كما هو الوضع فى اللاتينية

---

(١) Anderson(W.S),op.cit,pp.91,159.

(٢) Champeaux (J.),"Fortuna" et le vocabulaire de la famille de "fortuna" chez Plaute et Terence,RPH 56 (1982),P.57.

وعند ترنتيوس تظهر صيغة المقارنة للصفة (Fortuna) فى مسرحيات "الخصى" (بيت ١٠٣١) ، و"المعذب نفسه" (بيت ٢٩٦) ، و"الحماة" (أبيات ٤٩١، ٨٤٨) ، وصيغة مبالغة التفضيل (Fortunatissimus) فى مسرحيتى "المعذب نفسه" (بيت ٨٤٢) و"فورميو" (بيت ٥٠٤) .

(٣) Prescott (H.W),Studies in the grouping of nouns in Plautus , CPH 4 (1909),P.2.

الكلاسيكية . وعلى ذلك فإن الخليط المكون من المصدر المبنى للمعلوم والمبنى للمجهول فى مسرحية "بيت الأشباح" (أبيات ٩٥٩ - ٩٦٠) يعتبر بلاوتياً تماماً . ولما كانت اللغة اللاتينية لا تمتلك صيغة المبنى للوسيط مثل اللغة اليونانية لذلك كانت الأفعال المبنية للمجهول شكلاً فى اللاتينية تطابق فى المعنى صيغة المبنى للوسيط فى اليونانية ، على سبيل المثال الفعل (Sequor) "أتبع" يطابق الفعل اليونانى (ἕπομαι)[1].

ومن المميزات البلاوتية التنوع فى استخدام الفعل ، ففى مسرحية "التوأمان مينايخموس" نجد مينايخموس يستخدم ثلاثة أنواع متعددة للفعل (tenere) "يحتفظ-يحجز" لكى يؤكد على العديد من الروابط التى تقيده ، ففى البداية يستخدم الفعل (retinere) (بيت١١٤) عند الإشارة إلى زوجته:

Nam quotiens foras ire volo , me retines.

وكلما أريد أن أذهب إلى الخارج ، فإنكِ تحتجزيننى.

ثم نجده لكى يصف أحد أتباعه يستخدم الفعلين (detinere, attinere) "يعوق-يؤخر" (بيت ٥٨٩):

Ita med attinuit , ita detinuit.[2]

هكذا عاقنى وأخرنى.

وفى مسرحية"علبة المجوهرات" (أبيات ٢٠٣ وما يليها) استخدم بلاوتوس خمسة أفعال لاتينية كى تحل محل فعل يونانى واحد ، حيث التكرار والجناس يدعونا إلى أن نتذوق ونستمتع بالصوت أكثر من المعنى[3].

ومما هو جدير بالملاحظة استخدام بلاوتوس المفرط للفعل (pultare) "يطرق-يقرع"، ففى مسرحية "الأختان باكخيس" نجده على الرغم من استخدامه لهذا الفعل حوالى ٣٦ مرة تقريباً بدون تغيير، إلا أنه فى (بيت ٥٧٩) يستخدم الشكل الكلاسيكى للفعل وهو (pulsare) "يقرع-يطرق" ، وفى (بيت ٥٨٣) من المسرحية ذاتها يستخدم كلمة (pulsatio) "طرقة-ضربة" التى يجب أن تترجم على أنها محاولة لإحضار التورية لكلمة (pultare) وبذلك يمكننا القول بأن بلاوتوس قد استطاع بمهارته اللغوية أن يستبدل الفعل (pultare) الذى كان موجوداً فى العصور المبكرة والذى استخدمه بإفراط ، بالفعل (pulsare) الذى استمر بعد ذلك فى اللاتينية الكلاسيكية[4].

---

(١) Lindsay (W.M).Syntax of Plautus ,op.cit,pp.53-54.

(٢) Idem,Captivi of Plautus , op.cit ,p.192.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.70.

(٤) Skutsch (O.),New words from Plautus ,CR 51 (1937),P.166.

ومن الجدير بالذكر أن إسقاط الفعل كان أمراً شائعاً عند ترنتيوس ، وقد اســـتطاع أن يظـــهر مهارته فى هذا الجانب كما فى مسرحيتى "فورميو" (بيت ٤٤٠) و"أندريا" (بيت ٣٠٠) ، غـــير أن بلاوتوس قد رغب عن ذلك ولا نكاد نلمح أية إشارة إلى هذا الإسقاط فى مسرحياته[1].

ومما سبق يتضح لنا أن بلاوتوس قد استطاع أن يثبت بمهارته اللغوية أنه كان يتحرك بعيـــداً عن نماذجه الإغريقية وليس أدل على ذلك من آراء النقاد فى سيادته للغة اللاتينية تلك اللغـــة التى كان لها أكبر الأثر فيمن أتوا بعده من الكتاب الرومان .

(١) Lindsay (W.M).Syntax of Plautus , op.cit.p.55.

ـ البناء البلاغى للحوار البلاوتى :

إن كوميديات بلاوتوس تعتبر كوميديا هزلية تتميز بالفكاهة القوية والأحداث غير المتوقعة والتسلية عن طريق عبارات معظمها مزخرف بالتوريات والتلاعب بالألفاظ ، ولقد أجمع الباحثون على أن هذه السمات كانت أقل بروزاً فى المسرحيات المبكرة ، ولكن بلاوتوس طورها حتى أصبحت تتكرر بصورة دائمة فى مسرحياته المتأخرة[١].

فقد كان بلاوتوس أحسن شاعر يستطيع أن يثير الضحك فى عصره ، حيث كان يعتمد فى الوصول بروايته إلى خاتمتها على المناظر المضحكة غير المترابطة وعلى سرعة وقوة الحوار البلاوتى ونقاء أسلوبه ، وفى هذا الجانب نحن لا نعتمد على شهادة القدماء فقط ، بل نجد بين أيدينا حوالى عشرين ألفاً من الأبيات الشعرية التى توضح لنا اللغة اللاتينية المفعمة بالحيوية وما تحويه من مدح وابتهاج وقدح يصل إلى درجة السباب وكذلك حِكَم دُنيوية [٢]، وقطع فى الصورة الدرامية من أجل الزيادة من كمية المشاهد الهزلية التى تثير الضحك ، مما يجعلنا نستطيع أن نضع بلاوتوس فى مرتبة مساوية للكاتبين كاتوللوس وأوفيد خاصة من ناحية الهدف المرجو من أعمالهما ، حيث إنهما كانا يكتبان للاستمتاع الشخصى فى المقام الأول ثم إسعاد قرائهما – شأن بلاوتوس– وبذلك يصبحون جميعاً قانعين بفنهم إذ جعلوا القراء يستمتعون [٣].

فقد كان بلاوتوس معجباً بالموضوعات المعقدة والمكائد المتلاحقة والحوار القوى والمواقف المثيرة للضحك أكثر مما كان يهتم بالموضوع وبالتحليل النفسى لشخصيات ملهاته ، وربما كان لبلاوتوس عذر فى ذلك لأن مستمعيه من النظارة الرومان وهم خليط من الرجال والنساء والأطفال قد أتوا للاحتفال بأعيادهم وكانوا ينشدون المتعة أكثر من اهتمامهم بالتحليل النفسى لشخصيات الملهاة ، مما دعا بلاوتوس إلى الإسراف فى مناظر المزاح والمجون لإشباع رغبات الجمهور[٤]، لذلك فهو يعدنا فى مسرحية " الحمير" (بيت ١٣) بأنه سوف يقدم لنا كوميديا مليئة بالمتعة والفكاهة. وفى بعض المسرحيات الأخرى يؤكد للجمهور بأنه إلى جانب

---

(١) Duckworth (G.E),op.cit,p.359.

(٢) Beare (W.),The Roman stage . A short history of latin drama in the time of the republic ,London (1968),p.67.

(٣) Magoffin (R.D),"F.A.Wright,three Roman poets ,Plautus,Catullus,Ovid,their lives, times, and works, CJ 35 (1939-1940),P.490.

(٤) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، تاريخ الأدب الرومانى منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤) ، ص٧٥.

الاستمتاع بالفكاهة فإنهم سوف يشاهدون مسرحية أخلاقية مفيدة لهم كما حدث فى مقدمة وخاتمة مسرحية "الأسيران"[١].

فنجد شيشرون يضع الفكاهة البلاوتية على نفس درجة فكاهة الكوميديا اليونانية القديمة ، بينما نظر (Sidonius Apollinaris) إلى بلاوتوس على أنه يحتل مكانة عظيمة جداً لايرقى إليها شعراء الكوميديا اليونانية الحديثة . أما (Jerome) فإنه يصرح بأنه من الصعب أن نسلم بأن فكاهات بلاوتوس تأتى من أصوله اليونانية ، معتمداً فى ذلك على أن معظم هذه الفكاهات التى تؤدى إلى إثارة الضحك اعتمدت على التورية التى تحدث فى اللاتينية فقط وعلى بعض الإشارات خالية المعنى خارج إيطاليا ، لذلك فإننا يجب أن نقتنع بأن كل هذا من ابتداع الكاتب اللاتينى[٢] .

فقد كان بلاوتوس ينشد المواقف المثيرة للضحك أكثر مما كان يهمه الموضوع أو الشخصية ، فأخذ عن النص اليونانى ما يحلو له وترك ما لا يرغب فيه ، مما جعل هوراتيوس يصفه فى (Epist.2.1.170-176) بقوله "إن بلاوتوس يكتب ليكسب فلا يهمه إن سقطت الرواية أو نجحت مادامت جيوبه تمتلىء"[٣]. بينما يرى بيير (Beare) أن هوراتيوس فى هذا النقد كان متحاملاً على بلاوتوس من ناحية ، ومناقضاً لنفسه من ناحية أخرى ، فعلى الرغم مما يكنه من حقد وضغينة لبلاوتوس ، نجده يسلم بأن الرومان قد امتدحوا أوزان وفكاهات بلاوتوس[٤].

فالضحك إما ينبعث من اللفظ عن طريق التورية والجناس والسجع والتكرار والتلاعب بالألفاظ . . . .الخ، وإما من الموقف الذى قد يكون هو نفسه باعثاً على الضحك عن طريق التناقض وسوء الفهم[٥].

لذلك إذا أردنا أن نحكم على مسرحيات بلاوتوس حكماً مؤكداً فلابد أن ننظر إلى لغتها ونفحصها فحصاً دقيقاً . وقد وجد الدارسون أن بلاوتوس قد أتقن تصوير كل الحيل اللفظية التى كانت تعد من أهم خصائص الشعر الرومانى المبكر ، ومن هذه الحيل نجد التورية (Facetiae) والتكرار البلاغى(Rhetorica iteratio) والجناس والسجع وحذف الروابط وحروف العطف (Asyndeton) والاستعارة (Translatio) والتلاعب

---

(١) Beacham (R.C), op.cit ,p.234.

(٢) Beare (W.), op.cit ,p.67.

(٣) Hunter (R.L),The New Comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985),p.5.

(٤) Beare(W.), op.cit,p.67.

(٥) وعن مواقف الضحك وفلسفته فى الكوميديا ، انظر:

محمد حمدى إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ، أدبيات ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان (١٩٩٤) ، ص١٢٥-١٤٣.

والتـــلاعب بالألـــفاظ ، وكما كان هذا الجانب البلاغى أول ما اجتذب المتفرج الرومانى فـــى التراجيديا الرومانية عامة ، فإنه كان يلقى استحساناً كبيراً لدى الجمهور الرومانى فى المســوح البلاوتى(١).

ــ التورية والتلاعب بالألفاظ :

لقد اهتم بلاوتوس باستخدام المحسنات البديعية التى كانت تستهوى السامع الإيطالى العـــادى ، من تورية وجناس وسجع ، وقد ساعدت هذه المحسنات فى إظهار الصبغـــة الرومانيـــة التـــى صبغها بلاوتوس على ملهاته .

إن الكوميديا البلاوتية مليئة بالتوريات التى كانت تعد إحدى ملامح البنـــاء البلاغـــى للحـــوار البلاوتى ، وتبرز أحد هذه التوريات فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٨٦٠):

Non enim es in , senticeto , non sentis.

فى الحقيقة إنك لست فى نبات شائك (عُلّيق) وأنت لا تشعر بذلك.

حيث إن بلاوتوس هنا يتلاعب بأوجه الشبه بين كلمتى (senticeto) "نبات شائك" و(sentis) "يشعر" ، ويشير (Sandbach) إلى أن الفكاهة من هذا النوع كانت مألوفـــة فـــى الحفـــلات العامة التى كانت تقام فى روما (٢) .

ومن التوريات اللاتينية البلاوتية التى كانت مشهورة ومعروفة جيداً لدى الجمهور الرومـــانى ، العبارة (palla pallorem incutit) التى وردت فـــى مســـرحية "التوأمـــان مينـــايخموس " (بيت ٦١٠)(٣):

Nisi unum : palla pallorem incutit .

ماعدا شيئاً واحداً: العباءة تجعلك شاحباً .

فعندما يتحد الطفيلى بينيكولوس مع الزوجة فى تهديد مينايخموس سوسيكليس .(معتقديـــن أنـــه مينايخموس) حتى يعترف بسرقة العباءة ، وعندما يبدى مينايخموس انزعاجه من بينيكولوس ، فى تلك اللحظة يعتقد بينيكولوس أن الخوف قد تمكن من سيده مما يدل على أنـــه قـــد ســـرق العباءة ، وهناك دليل واحد على ذلك يتمثل فى أن العباءة تجعل وجهه مصفراً. وتشير فـــانزام

---

(١) Luce (J.T).Ancient writers ; Greece and Rome , NewYork (1981),p.505.

(٢) Sandbach (F.H), op.cit ,pp.122-123.

(٣) Westaway (M.A), op.cit ,p.72.

كما تظهر التورية أيضاً فى عبارة (arcam and arcem) فى مسرحية "الأختان باكـــخيس" (بيت ٩٤٣) وعبارة (invitus and invitat) فى مسرحية "ثلاث قطع مـــن العملة" (بيت ٢٧) ، كذلك نـــجد أن بعض التوريات كانت تكمن فـــى كلمات فردية مثل (invocatus) "غير مدعو" فى مسرحية "الأسيران" (بيت ٧٠) .

(Fantham) إلى أنه مــن المؤكد أن هذه التورية اللاتينية لــم تكن موجــودة فــى الأصــل اليونانى الذى أخذ منه بلاوتوس مسرحيته "التوأمان مينايخموس"[(١)].

كما أن الأبيات التى يحاول فيها مينايخموس تدعيم موقفه بالرغم من أنه هو الذى سرق العباءة (أبيات ٦٠٧،٦١١،٦١٦) قد خضعت لأسلوب المعالجة البلاوتية ، عن طريق الإلغاز بــالرمز من جانب الطفيلى بينيكولـــوس (أبيــات٦٠٩-٦١٠،٦١٧-٦١٩،٦٤٥-٦٤٧،٦٥١-٦٥٤) ، الذى ينال جزءاً عظيماً من جعبة الابتداعات البلاوتية[(٢)] ، حيث نجده عندما يسمع تكرار كلمــة أنت (tu) التى تنطق بها الزوجة لإثبات التهمة على زوجها الذى يحاول تجنب تلك الإتــهامات فى (أبيات٦٤٨ – ٦٥٣) ، فإنه يستغل الفرصة ويتلاعب بهذه الكلمة (أبيات ٦٥٣ – ٦٥٤):

MAT : Tu ,tu istic, inquam.
PEN: vin adferri noctuam ,
quae "tu tu " usque dicat tibi ? nam nos iam
defessi sumus.

الزوجة: *أنت ، إنه أنت ، أقول (لك) .*
بينيكولوس: *أتريد أن تُحضَر بومة تقول لك باستمرار "أنت أنت" ؟*
لأننا الآن قد سئمنا.

إن هذه التورية الرائعة نشأت فقط فى اللاتينية ، حيث إنه يشير إلى صوت البومة التى تبــدو للرومان وكأنها تقول "tu,tu" "أنت ، أنت"[(٣)].

وفى المسرحية ذاتها نجد العبد ميسينيو (Messenio) يُحدث تورية تسترعى الانتبــاه (أبيــات ٩٧٨ – ٩٧٩):

Nam magis multo patior facilius verba ; verbera
ego odi ,
nimioque edo lubentius molitum, quam molitum praehibeo.

إننى أتحمل الكلمات بسهولة بالغة ، إننى أكره السياط ، وبسعادة
أكثر آكل ما هو مطحون ، من أن أقوم بطحنه.

---

(١) Fantham (E.),Act IV of Menaechmi:Plautus and his original ,CPH 63 (1968),P.179.

(٢) Ibid., op.cit ,p.182.

(٣) Ibid., op.cit ,p.181.

كما تضيف فانزام أن (أبيات ٦٥١ – ٦٧٤) مــن مسرحية "التوأمان مينايخموس" تعتبر بلاوتية أصيلة لما تحويه مـــن سـمات أسلوبية لا يتميز بها شاعر سوى بلاوتوس.

حيث يشير العبد إلى عادة معاقبة العبيد بإرسالهم إلى طاحونة الغلال التى تدار بـــاليد وكـــان يقتضى ذلك العمل جهداً شاقاً (١).

وفى مسرحية "وعاء الذهب"(بيت٣٢٥) توجد تورية فى العبارة (trium litterarum homo) "الرجل ذو الأحرف الثلاث" ، فعندما يوجه الطباخ أنثراكس بعض الإهانات إلـــى كونجريـــو يصفه بأنه لص (fur):

CONG: Tum, trium litterarum homo
me vituperas ? fur[٢].

***كونجريو:** إذن ،هل تستخف بى أيها الرجل ذو الأحرف الثلاثة ؟ يالص .*

فكلمة " لص " باللاتينية هى (fur) لذلك فإن الترجمـــة الحرفية لـــهـــا تكـــون " الرجـــل ذو الأحرف الثلاث " .

ويشير دكوورث (Duckworth) إلى أن هذه التوريات التى تشتمل على الإلغاز بالرمز فـــى اللاتينية إنما هي بلاوتية ، على الرغم من وجود بعض الأمثلة الهزلية فى الأصول الإغريقيـة إلا أنه لم يكن لها الطبيعة التى عهدناها عند بلاوتوس (٣).

إننا عند بلاوتوس نتوقع أن الكلمة تعنى شيئاً محدداً وفجأة نكتشف أنها تعنى شيئاً آخر مبـــهماً وهو ما يمكن أن نسميه بالغموض البلاوتى ، وأحياناً نجد أن المعنى الثانى لـــم يفطـــن إليـــه المتحدث لكنه كان واضحاً بالنسبة للجمهور. ولكن فى أغلب الأحيان نجد أن المتحـــدث كـــان يتعمد الإلغاز فى نقل المعنى المزدوج كما فى مسرحيتى "بيت الأشباح"(أبيات١١٠٢ وما يليها) و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٤٩)(٤):

Nunc in Epidamnum pedibus redeundum est mihi.

الآن بالنسبة لى يجب أن أعود إلى إبيدامنوس على الأقدام.

حيث نجد أن لفظ"الأقدام" (pedibus) يحمل معنيين ، الأول"أقدام الإنسان" ، والآخر "أقدام" أو "تفاعيل" بيت الشعر.

وفى مسرحية "أمفيتريو" (أبيات٣٢٨ -٣٣٠) استطاع العبد سوسيا تفسير بعـــض التعبيـــرات المجازية للإله ميركوريوس عن طريق الإلغاز بالرمز:

MER: Onerandus est pugnis probe.
SOS: Lassus cum hercle, navi ut vectus huc sum:
etiam nauseo;
Vix incedo inanis, ne ire posse cum onere existimes.

***ميركوريوس:** حقاً إنه بحاجة إلى حمل من القبضات.*

---

(١) Duckworth(G.E), op.cit ,p.354.

(٢) Westaway (M.A), op.cit ,p.50.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.293-294.

(٤) Ibid.,p.351.

سوسيا: بحق هرقل إننى متعب ، لأننى قد أبحرت إلى هنا بالسفينة :
إننى مصاب بدوار البحر أيضاً ؛ وأمشى بصعوبة وأنا خالى اليدين ،
ولم أستطع أن أسافر كما تعتقد بحمل (ثقيل).

ويتضح من هذه الأبيات أن العبد سوسيا قد أخذ من التعبير حمل القبضات (onerandus) الذى يعنى الكيل والضرب وهو المعنى الظاهرى لكلمة الحمل ، وقصد بها ما يُحمل على الظهر وخلافه وصرفها عن المعنى الذى كان يقصده الإله ميركوريوس (بيت ٣٣٠)[١].

كما أن بلاوتوس كان يعتمد على مهارته الفائقة فى استخدام أسماء الأعلام لإحداث سلسلة من التوريات التى كانت تشبع ذوق مستمعيه ، على سبيل المثال نجد (Lycus and Lupus) فى مسرحية "ستيخوس" (بيت ١٧٤) ، و(Persa and persona) فى مسرحية "الفارسى" (بيت ٧٨٣)[٢].

وفى مسرحية "الأسيران"(بيت ١٦٠) توجد تورية تعتمد على كلمة (Pistorensibus) حيث إن كلمة (pistor) تعنى "خباز" أو"طحان" وفى الوقت ذاته (pistoria) "بستوريا" هى مدينة فى إتروريا ، وأيضاً فى (بيت ١٦٣) تعتمد التورية على كلمة (Turdetanis) وهى قبيلة فى جنوب أسبانيا ظهرت على الساحة خلال الحرب البونية الثانية وبالطبع اختار بلاوتوس هذا الاسم بقصد إحداث التورية عن كلمة (Turdus) "الدج" وهو طائر مغرد:

Opus Turdetanis , opust Ficedulensibus.[٣]

أنت فى حاجة إلى التورديتانيين ، فى حاجة إلى الفيكيدولينسيين.

ويرى بعض النقاد أن بعض هذه الهزليات العديدة المعتمدة على أسماء الأعلام ، مثل أسماء خارينوس (Charinus) (بيت ٧١٢) وهارباكس (Harpax) (بيت ٦٥٤) وفوينيكيوم (Phoenicium) (بيت٢٢٩) فى مسرحية "بسيودولوس" ، وخريسالوس (Chrysalus) فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٢٤٠) ، وديكيا (Dicea) فى مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ٤٣٨) ، وليكوس(Lycus) فى مسرحية "القرطاجنى الصغير" (أبيات ١٨٧، ٦٤٧ وما يليها ، ١٣٣٣) ؛ قد اقتبست جميعها بصورة واضحة من الكوميديا اليونانية[٤].

---

(١) Clark (J.R).Wordplay at Amphitruo ,CPH 75 (1980).P.137.

(٢) Norwood (G.E), op.cit ,p.64.

ومن التوريات التى تعتمد على أسماء الأعلام نجد أيضاً (Sosia and socius) فى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٣٨٣) ، و(Persa me pessum dedit) فى مسرحية "الفارسى" (بيت ٧٤٠) ، و(Lyde and Ludo) فى مسرحية"الأختان باكخيس" (بيت ١٢٩) ، انظر:

Westaway (M.A), op.cit ,p.72 ; Hunter (R.L), op.cit ,p.22.

(٣) Lindsay (W.M),Captivi of Plautus, op.cit,pp.161-162.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,p.355.

لكننا لا نميل إلى هذا الرأى خاصة وأن اسم خريسالوس فى مسرحية "الأختان باكخيس" كـان من ابتداع بلاوتوس نفسه ، فقد أبدله مكان اسم العبد سيروس الذى كان موجوداً فـى الأصـل الذى أخذ عنه مسرحيته . ومن ناحية أخرى إذا كان بلاوتوس يعرض مادة مكتظة بالتوريـات فإننا نجد على الجانب الأخر تورية واحدة فقط فى الشذرات الباقية لنا من مناندروس ، التـى إذا اقترب أحد منها وجدها عديمة الجدوى بالمقارنة مع توريات بلاوتوس ، مما يجعلنا نشـهد بأن بلاوتوس كان مبتكراً لتورياته التى تتميز بالسرعة والسهولة[1]:

ففى مسرحية "الأختان باكخيس" نجد أن التورية باستخدام اسم خريسالوس الذى يعنى الذهـب تأتى واضحة وصريحة فى (بيت ٢٤٠):

Opus est chryso Chrysalo.

أنت فى حاجة إلى خريسالوس ذهبى.

تلك الكلمات التى يشجع بها العبد خريسالوس نفسه من آن لآخر عندما يشرع فى سرقة الذهـب من العجوز نيكوبولوس وفى الوقت ذاته يذكر نفسه بحقيقة اسمه [2]، الذى كان مشتقاً من كلمـة (χρυσὸς) "الذهب" وهى الحقيقة التى كان يستمتع بإحضارها دائمـاً لكـى يجـذب انتبـاه الجمهور إليه كما فى (أبيات ٧٠٣-٧٠٤)[3]:

Me poscitote aurum: ego dabo.
quid mihi refert Chrysalo esse nomen , nisi factis probo?

فلتطلبوا منى الذهب: إننى سأعطيه (لكما). ماأهمية أن
يكون اسمى خريسالوس ، إذا لم أثبت ذلك بأعمالى ؟

وفى مسرحية "التاجر" نجد بلاوتوس من أجل إحداث تورية يتلاعـب باسـم العبـد أكـانثيو (Acanthio) الذى اشتق اسمه من اللفظ (ἄκανθα) "شوكة" وهو ما يتلاءم مع شـخصيته ، لأنه باستمرار يوخز الشاب خارينوس بإهاناته واستهزاءاته مما يـؤدى إلـى غضـب سـيده الشاب[4].

---

(١) Westaway (M.A), op.cit .p.72

(٢) Nadjo (L.),Maiters et Serviteurs dans les Bacchides de Plaute ,Latomus 46 (1987),p.309.

(٣) Segal (E.), op.cit ,p.213.

وعن التورية التى تتعلق باسم العبد خريسالوس ، انظر:

Grenier(A.),The Roman spirit in religion , thought and art,Newyork (1926),p.134 ; Anderson(W.S), op.cit ,p.155 ; Seaman (W.M), op.cit ,p.117.

(٤) Ehrman(R.K),The double significance of two Plautine names,AJPH 105 (1984),P.330.

لقد أشار كل من فراينكل (Fraenkel) وليو (Leo) طبقاً لما ورد عند دكوورث إلى أن أصالة بلاوتوس الأسلوبية تكمن فى التوريات اللاتينية والإشارات الرومانية التى أدخلها بلاوتوس إلى النص اللاتينى[1] .

ففى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (أبيات ٢٦٣ - ٢٦٤) يتلاعب بلاوتوس بالألفاظ عن طريق النقصان :

Propterea huic urbi nomen Epidamno inditumst.
quia nemo ferme huc sine damno devortitur,

لذلك أطلق على هذه المدينة اسم إبيدامنوس ، لأنه من الصعب
على أى شخص ينزل هنا دون أن (يصاب) بأذى .

فنجده يتلاعب باسم المدينة (Epidamnus) * إبيدامنوس فيقول إنها سميت كذلك لأنه ما من شخص يأتى إليها إلا ويصيبه الدمار ، حيث يتلاعب بأوجه الشبه بين الكلمة اللاتينية (Damnum) "دمار" والكلمة (Epidamnum)[2].

وفى المسرحية ذاتها (بيت ٢٩٥) نجد مثالاً آخر من هذا النوع للتلاعب بالألفاظ :

MEN(S): Si tu Cylindrus Caliendrum perieris .

***مينايخموس(س):** سواء كنت كيلندروس أو كاليندروس ليُقضَ عليك.*

وهنا يتلاعب بلاوتوس بالألفاظ على كلمتى كيليندروس (Cylindrus) التى تعنى أسطوانة وربما كانت تستخدم فى هرس العجين بما يشبه عندنا مرقاق العجين وكاليندروس التى ربما تعنى "باروكة شعر" كما تدل عليه الكلمة اللاتينية (Caliendrum) كاليندروم[3] .

أما التلاعب بالألفاظ عن طريق الزيادة فنجده فى مسرحية "الأسيران"(أبيات ٢٨٥-٢٨٦):

PHILOC: Thensaurochrysonicochrysides.
HEG: videlicet propter divitias inditum id nomen quasi est .

***فيلوكراتيس:** وعاء الذهب (المملوء) بالكنز الذهبى*

***هيجيو:** إنه من الواضح كما لو كان قد مُنح ذلك الاسم بسبب ثروته.*

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.203,394.

* مدينة إبيدامنوس ، هى إحدى مدن مقدونيا ، تقع على البحر الإدرياتيك وقد أخذت اسمها من "إبيدامنوس" أول ملوكها وعندما استولى عليها الرومان عام ٢٢٩ ق.م أطلقوا عليها اسم "ديرهاكيوم"(Dyrrhaclum) وذلك تشاؤماً من الاسم "إبيدامنوس" فكانوا يعتقدون عند ذهابهم إلى إبيدامنوس كأنما هم ذاهبون إلى دمارهم ، حيث إن كلمة "داملوم" (Damnum) باللاتينية تؤدى معنى "دمار" ، إبى epi حرف جر يونانى بمعنى إلى.

(٢) أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، "كنز البخيل-التوأمان" (من الأدب التمثيلى اللاتينى) ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩) ، ص٣٢.

(٣) المرجع نفسه ، ص١٤٠.

حيث نجد فيلوكراتيس يطلق هذا الاسم على والد تينداروس كى يثبت لهيجيو أنه من عائلة حقول الذهب ، مما يجعل هيجيو يعلق على هذا الاسم مشيراً بأن صاحبه قد حصل عليه بسبب ثروته التى من المحتمل أنها تتناسب مع ضخامة الاسم[١].

لقد كان عنصرى التورية والتلاعب بالألفاظ عند بلاوتوس أكثر بروزاً عما كانا عليه فى الكوميديا اليونانية ، حيث كان هذان العنصران يعتمدان على ذكاء وبراعة الكاتب المسرحى . فبلاوتوس لم يهدف من وراء هذه الحيل خلق نوع من التأثير الصوتى عن طريق تغطية كلمة بكلمة أخرى مشابهة فقط ، بل كان يهدف فى المقام الأول إلى جذب انتباه جمهوره عن طريق الإلغاز والرمز ، فى حين أن ساندباتش (Sandbach) يعتبر ذلك من قبيل الارتجال والإضافة على النص الأصلى ، وحجته فى ذلك ، أن حذفها لا يضر بالحبكة المسرحية[٢]. بينما يصرح دف (Duff) بأن بلاوتوس لم يتلاعب بالألفاظ لإشباع رغبته واستعراض قوة صنعته فقط بل هدف من ذلك إلى إثارة الضحك وإمتاع جمهوره أيضاً[٣] .

ــ الجناس والسجع :

يتميز أسلوب بلاوتوس بتراكم المترادفات وكثرة الجناس الصوتى والطباق ، وتتردد عنده أصداء كثيرة للغة اللاتينية العتيقة ، كما أنه يبرع فى نحت الكلمات الجديدة ، وكثيرا ما يشرع فى التجديد بعبارات لا يفقهها أحد فى اللغة العامية اللاتينية ، فهناك عبقرية من الألفاظ وتعبيرات لطيفة وكلمات مبتدعة ، وصفاته هذه دعت شيشرون إلى الجمع بين بلاوتوس والكوميديا الأتيكية القديمة وبين أفضل أنواع المقدرة الكوميدية التى تتصف بالرشاقة والصقل[٤]. وقد لاحظ النقاد والدارسون كثرة وكثافة أسلوب الإلقاء البلاوتى خاصة عند مقارنته مع أسلوب الإلقاء عند ماندروس وترنتيوس ، فالمسرح البلاوتى يتميز بكثرة استخدام الكلمات حتى وصل هذا الاستخدام إلى حد الإسراف وخاصة الألفاظ الجديدة الجذابة مع استغلال العمق والرنين الموسيقى مثل كلمة (Terveneflce) "النذل" فى مسرحية "الأختان

---

(١) Grenier(A.),op.cit,p.134 ; Duckworth (G.E), op.cit ,p.356.

وفى مسرحية "برلمان النساء" نجد أريستوفانيس يطلق اسما طوله سبعة أبيات على أحد أصناف الطعام فى الوليمة الجماعية التى دعيت إلى حضورها الجوقة فى ختام المسرحية (أبيات ١١٦٩ – ١١٧٥) ، انظر:

محمد حمدى إبراهيم ، المرجع السابق ، ص١٢٧ .

(٢) Sandbach (F.H), op.cit ,p.122.

(٣) دف (ج.و) ، تاريخ الأدب الرومانى ، ترجمة د.محمد سليم سالم .مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، القاهرة ،مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤) ، ص١٨٦.

(٤) المرجع نفسه ، ص٢٧١.

باكخيس" (أبيات ٨١٢ – ٨١٣) . كما برع بلاوتوس فى استخدام سلسلة من الأفعال أو الأسماء المتتالية دون اللجوء إلى الروابط أو حروف العطف وهو ما يسمى (asyndeton) إلى جانب الامتدادات الرائعة للجناس والسجع حيث كان بلاوتوس يهدف من وراء ذلك إلى الاستمتاع بأساليب الإثارة الفعالة التى قدمها فى مسرحياته عن طريق هذه الحيل البلاغية والتلذذ بأداء الشخصيات[١].

فقد كان من حق الكاتب أن يتلاعب بمفردات اللغة كما يشاء طالما أنه يوظفها فى خدمة الموقف ، لذلك نجد اللغة عنده تنساب فى سهولة ويسر وتنتقل من الجناس إلى الطباق إلى السجع إلى المقابلة طبقاً لمتطلبات الموقف ولذلك لا نحس هنا بأن السجع متكلف.

ومما يدل على المهارة البلاوتية فى الأسلوب أنه قد أكثر من الجناس الذى كانت تعشقه الأذن الإيطالية ، على سبيل المثال الجناس الموجود فى مسرحية "بسيودولوس" (أبيات٢٩٢،٤٢٦،٦٨٣،٦٨٥،٦٨٦) حيث نجد فى هذه الأبيات كلمة أو كلمتين أو أكثر فى جملة واحدة من نفس الجذر[٢]، وهو ما نطلق عليه مجموعة الكلمات الثنائية أو الثلاثية ، التى تظهر أيضاً فى مسرحيات "كوركوليو" (أبيات ٢٩٠ وما يليها) ، و"علبة المجوهرات" (بيت ١٤٩) ، و"إبيديكوس" (بيت ٣٢٠) ، و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٩٦٤)، و" بيت الأشباح " (بيت ٣١٢) ، و"الفارسى" (بيت ٣٤٦) ، وكذلك فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ١٠٨٨):

Stulti , stolidi , fatui , fungi , bardi , blenni , buccones.[٣]

الحمقى ، الأغبياء ، الساذجون ، الفطريون ، المتبلدون الحس ، المعتوهون ، الثرثارون.

ويشير دكوورث إلى أنه عندما يتكرر نفس الحرف أو الصوت أربع أو خمس مرات فإنه يخدم عملية عرض وتقديم التأثير الهزلى كما فى مسرحيتى "بيت الأشباح" (أبيات ٣٥ وما يليها) ، و"التوأمان مينايخموس" (بيت ٢٥٢). ومن التعبيرات الجذابة للجناس والتى لا يمكن تجاهلها ما نجده فى مسرحية "الحبل" (بيت٦٨٥) ، ومسرحية "تروكولينتوس" (بيت ٤٨٤) ، وكذلك فى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت٢٧٩)[٤]:

---

(١) Anderson (W.S), op.cit ,p.117.

(٢) Rose (H.J),A Handbook of latin literature from the earliest times to the death of St.Augustine,London(1954),p.59.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.342.

ويرى (Currie) أن توظيف الجناس بالكلمات الثنائية والثلاثية يُظهر جانباً من الإبداع البلاوتى ، كما فى مسرحيات "الحمير" (بيت ٣١) ، و"أمفيتريو" (أبيات ٧٢٦،٧٨٦) ، و"بيت الأشباح"(بيت١٠٧٥) ، انظر:

Currie (H.M), Parallelism in Plautus ,Latomus 43 (1984),p.564.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit,p.342.

Nam ecastor malum maerore metuo ne mixtum bibam.

إذن بحق كاستور إننى أخشى أن أتجرع الشر المختلط بالحزن.

كما يظهر الجناس بصورة بارزة فى إحدى العبارات ذات التأثير الفعال فى النص البلاوتى (Prognatum patre) "ابن الوالد" التى نجدها فى مسرحيتى "أمفيتريو" (أبيات ٣٦٥،٦١٤) ، و"التوأمان مينايخموس" (أبيات ١٠٧٨،٤٠٨)[1]:

Menaechmus,408

EROT: Non ego te novi Menaechmum , Moscho prognatum patre,

إروتيوم: لم أعرف إنك مينايخموس ، ابن الوالد موسخوس .

وفى مسرحية "أمفيتريو" (بيت ٢٧٨) نجد أن الجناس يظهر ويبرز المقطع الأول بصورة أكثر وضوحاً من الحالات السابقة:

Optumo optume optumam operam das.[2]

إنك تقدم على أحسن وجه عملاً فاضلاً جداً (لإله) فاضل جداً .

أما السجع فيحدث أحياناً نتيجة للطبيعة الهزلية التى يهدف إليها بلاوتوس ، حيث إن استخدام السجع فى البيت الشعرى يجعلنا نمتلك نوعاً من جلجلة الكلمة كما يظهر فى مسرحيات "إبيديكوس" (بيت ١٩٨) ، و"الحمير" (بيت ٥٢٣) ، و"كوركوليو" (أبيات ٢٨٥ وما يليها) ، و"بسيودولوس" (بيت ٦٨٦) وكذلك فى مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ١٠١٣،١٠٦٢)[3]:

Amphitruo, 1062

Strepitus , crepitus , sonitus , tonitrus.

القعقعة ، الصرير ، الضجيج ، الهدير.

---

(١) Lindsay (W.M), op.cit ,p.164.

كما يظهر هذا المصطلح أيضاً على أحد النقوش الموجودة على ضريح سكيبيو(Scipio)(C.I.L.I.30):

Gnaiuod patre prognatus fortis vir sapiensque.

ابن الوالد جنايوس ، الرجل القوى والحكيم.

(٢) Ibid.,p.23.

ويشير وليامز (G.Williams) إلى أن لغة الطقس الدينى المقدس التى تخص عادات الرومان الدينية ، التى ظهرت فى مسرحية "كاسينا" (أبيات ٨١٥-٨٢٤) تم محاكتها عن طريق استخدام الحشو الزائد فى الكلمات والجناس المفرط ، انظر:

Williams (G.),Some aspects of Roman marriage ceremonies and ideals , JRS 48 (1958),p.18.

(٣) Duckworth (G.E), op.cit ,p.343.

كما نجد أن بلاوتوس كان يهدف من دمج الكلمتين (Iocus Ludus) أو (Ludus Iocus) إلى إظهار السجع أكثر من المعنى ، كما يظهر فى مســرحية "التــاجر" وكذلــك فــى مســرحية "الأسيران" (بيت ٧٧٠)[1]:

Laudem lucrum , ludum iocum , festivitatem , ferias

أن أثنى على الربح ، المتعة والمرح ، الابتهاج ، الحفلات (المهرجانات).

وفى هذا البيت توجد سمة أخرى من سمات الأسلوب البلاوتى وهى حذف حرف العطـــف ، تلك السمات التى نشاهدها عند الشعراء الرومان الأوائل والتى لم يكن لها شبيه فـــى الدرامـــا اليونانية.

وفى مسرحية "أمفيتريو" (أبيات ٤١ – ٤٢) نجد أن السجع يجمع بين الوقع الموسيقى والمعنـــى فى آن واحد:

Ut allos in tragoediis
vidi, Neptunum Virtutem Victoriam
Martem Bellonam

كـــما رأيت الآلهـــة الأخرى فـــى التراجيديات ،

الإله نبتونوس وإله الشجاعة وربة النصر والإله مارس والإلهة بيللونا.

حيث يوجد ارتباط بين مارس (Martem) وبيللونا (Bellonam) من حيث السجع والمعنـــى ، فمن ناحية المعنى نجد مارس هو إله الحرب عند الرومان وبيللونا هى إلهـــة الحـــرب عنـــد الرومان ، ومن ناحية السجع (Martem Bellonam) ، ويظهر هذا الشكل أيضا فى مســرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٨٤٧):

Nam neque Bellona mi unquam neque Mars creduat.[2]

الآن لن تثق بى بيللونا ولن يثق بى مارس.

ومن الطبيعى أن يكون هناك اتصال بين الجناس والسجع ، حيث نجد بلاوتوس يستخدم كلمات مثل (gravis, gravida,grandis) مـــع كلمة (gratia) "الشكر" مـــن أجل إظـــهار الجنـــاس والسجع معاً وبالتالى يكون قد أضفى على العبارة صورة بلاغية مـــركبة (انظـــر مســـرحيتى "أمفيتريو" (أبيات ٤٨ وما يليها) و"الحبل" (بيت ١٢٢١) ، كما يظهر هذا التركيب عند أكيـــوس فى إحدى شذراته التراجيدية (FR.114 k).[3]

---

(1) Prescott (H.W), op.cit ,p.8.

كما يظهر هذا التركيب أيضاً (ludus iocus) عند شيشرون (Cic. Cael. 46) ، (Cic. Phil.II.45,115) . وعنـــد ترنتيوس نجد التركيب (ludum iocumque) فى مسرحية "الخصى"(بيت ٣٠٠) .

(2) Ibid.,p.8.

(3) Williams (G.),Some Uses of Gratus and Gratia in Plautus, Evidence for Indo-European? CQ 9 (1959) ,PP.156,159

وتظهر هذه الصيغة البلاغية المركبة أيضاً فى مسرحيات "بيت الأشباح" (أبيات ٢٢٠–٢٢١) ، و"الحمير"(بيت ٥٩) ، و "علبة –

ومن السمات البارزة عند بلاوتوس إظهار الجناس والسجع عن طريق كلمتين تؤديـــان نفـــس المعنى ، على سبيل المثال اتحاد اسم وصفـــة مثـــل (miserruma miseria) ، (pretio pretioso) واتحاد صفة وظرف مثل (scite scitus) ، وظرف وفعـــل مثـــل (sapienter sapit) واتحاد فعل واسم وهى الحالة شائعة الاستخدام عند بلاوتوس من أجل إظهار التـــأثير الهزلى ، على سبيل المثال (nomen nominare) ، (pugnam pugnare) ، (facinus facere) ، بالإضافة إلى ذلك يُظهر بلاوتوس براعته فى هذا الجانب عن طريق إدخال أســماء الأعلام فى هذا التركيب ، مثلما نجد فى مسرحية "الأختان باكخيس" (بيت ٥٣):

BIST: Quia , Bacchis , Bacchas metuo et Bacchanal tuom.

بيستوكليروس : نعم ، يا باكخيس ، إننى أخشى الباكخانيات وبيتك المكرس للإله باكخوس .

وتظهر هذه السمة البلاغيـــة أيضـــاً فـــى مســـرحيات "علبـــة المجوهـــرات"(بيـــت ٦٤٤) ، و"بسيودولوس" (بيت ٧٠٩) ، و"القرطاجنى الصغير" (بيت ٢٧٨) ، و"الحبل" (بيت ٣٠٥)(١).

ولما كان الجناس والسجع نادرين فى قصص ترنتيوس الذى كان يهدف إلى الدقة أكـــثر مـــن التنويع ، والصقل أكثر من الأصالة ، وكذلك فى الأصول الإغريقية التى استقى منها بلاوتـوس مسرحياته ، فقد أشار ساندباتش إلى أن بلاوتوس قد انفرد بجانب المحسنات البديعيـــة بدرجـــة فاقت ترنتيوس ويوربيديس وإنيوس(٢).

حيث إن بلاوتوس عن طريق الجناس والسجع والتوريـــة فضّـــل أن يُحـــدث التـــأثير الهزلى الممتع ، الذى كان يُشنف آذان المشاهدين(٣).

ــ حذف الروابط وحروف العطف :

تأتى هذه الظاهرة بصورة واضحة فى مسرحية "علبة المجوهرات" (أبيات ٢٠٦ ومـــا يليـــها) التى يصف فيها بلاوتوس عواطف المحب الثائر ، حيث نلمس فى هذه الأبيات مـــدى براعـــة بلاوتوس فى توظيف حذف حرف العطف ، مما جعل فيستاوى تصرح بأنه مـــن الصعـــب أن

– المجوهرات" (أبيات ٧ ، ٦٢٩) ، و "كوركوليو" (بيت ٤٠٥) ، و "إبيديكوس "(بيت ٤٤١) ، و"ستيخوس" (بيت ٥١٤)..

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.343.

وعن مدى الارتباط بين الجناس والسجع عند بلاوتوس ، انظر:

Usher (H.J.K),Christopher stace : Plautus;Rudens,Curculio,Casina, CR 33 (1982),P.158 ; Hough (J.N) ,Plautine technique in delayed exits.CPH 35 (1940),p.46.,

(٢) Sandbach (F.H), op.cit ,p.121.

(٣) Duckworth (G.E),.op.cit ,p.340.

نشعر بأن نموذج بلاوتوس الأدبى الأصيل قد تأثر بالأعمال التى ترجمها خاصة من النواحى الأسلوبية[1].

Cistellaria,206-208

Iactor , agitor stimulor , versor
in amoris rota , miser exanimor
feror differor distrahor diripior

إننى أُقذف ، أُطارد ، أُعذب ، إننى أدور فى عجلة الحب
فأنا البائس أُجرد من الروح وأُحمل إليها وأشتت ،
أُمزق ، أُسلب.

وهذه الأبيات تعد مثالاً نموذجياً للحديث البلاوتى الخصب الوافر ، حيث توجد عشرة أفعال متواصلة بدون استخدام حرف العطف والبعض منها يكون مترادفاً ، وقد استخدم بلاوتوس كل هذه الأفعال لتصوير معاناة الكيسيمارخوس (Alcesimarchus) بين أيدى الحب الجلاد (Amor carnufex) ، وتشير زاجاجى (Zagagi) إلى أن هذا التراكم والتكدس للأفعال لم يكن له مثيل عند ماناندروس[2] . فى حين أن حذف حرف العطف كان شائعا عند ترنتيوس ، وعلى الرغم من ذلك فإنه لم يستخدمه بإسراف كما فعل بلاوتوس [انظر مسرحية "أندريا" (بيت ٣١٩) ومسرحية "الأخوان" (بيت ٩٩١)] . فقد كانت هذه الظاهرة التى ينتج عنها تكدس للأسماء والأفعال والصفات تظهر بصفة خاصة فى أحاديث الشخصيات التى تلقى مونولوجات ، على سبيل المثال فى مسرحيات : "الأسيران" (أبيات ٧٧٠ وما يليها) ، "وعاء الذهب" (أبيات ٥٠٨ وما يليها) ، "إبيديكوس" (أبيات ٢٣٠ وما يليها) ، "الجندى المغرور" (أبيات ١٨٩ وما يليها) ، "الفارسى" (أبيات ٤٠٦،٤١٨ وما يليها) ، "بسيودولوس" (أبيات ١٣٨ وما يليها) ، "الحبل" (أبيات ٤٠٨ وما يليها) ، "ستيخوس" (أبيات ٢٢٦ وما يليها).

ومن أهم وظائف حذف الروابط وحروف العطف التى كان يهدف إليها بلاوتوس أنه يساعد الجمل القصيرة المفككة على خلق نوع من التأثير المتصل كما فى مسرحية "الفارسى" (أبيات ٣١٠ وما يليها)[3].

---

(1) Westaway (M.A), op.cit ,p.74.

(2) Zagagi (N.),Tradition and Originality in Plautus , Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy ,Gottingen(1980),p.74.

(3) Duckworth (G.E), op.cit ,p.340.
CF,also,.Lindsay (W.M),op.cit,p.220.

ـ الاستعارة :

إن الاستعارات الخاصة بأحاديث المحبين نادرة فى الكوميديا الأتيكية ، بينما نجد بلاوتوس فـى معظم مسرحياته يتحدث عن الحب فى كلمات مليئة بالاستعارات وعبارات يجب ألا تُـهمل[1]. كما توجد عنده أيضاً استعارات عديدة تخص أحاديث العاهرات ، خاصةً فى مسرحية "الأختـان باكخيس" ، حيث يصف بلاوتوس العاهرة على لسان المعلم ليدوس بأنها تجرى كمجرى الريـح (بيت ٨٥) ، وأنها تشبه الدوامة الخطيرة التى تمتص كل رجل يصل إليها (بيت ٤٧١):

LYD: Atque acerrume aestuosam : absorbet ubi quemque attigit .

ليدوس :إنها أيضاً شهوانية بصورة حادة : حيث تمتص كل شخص تلمسه.

كما أشار إلى أن منزلها يعتبر مـدرسة للألعاب الرياضية حيث تصادف عيـن المـرء عنـد دخوله ، خوذة ورمح وحصان وترس (أبيات ٦٦ وما يليها)[2].

وفى مسرحية "الحبل" (أبيات ٣٥٨ - ٣٦٠) عندما سمع تراخاليو عن غرق سفينة لابراكـس ، نجده يصبح مبتهجاً وسعيداً لتلك الكارثة التى حلت على لابراكس ، مشيراً إلى أنها كانت رمية صائبة من نبتون:

Oh .Neptune lepide . salve
nec te aleator nullus est sapientior ,profecto
nimis lepide iecisti bolum:periurum perdidisti

آه ، يانبتون البارع ، سلاماً ، أيها المقامر ألا من أحد
يكون أكثر حكمة منك ، حقاً فقد قذفت النرد ببراعة فائقة:
فقد دمرت الكاذب .

فمن الملاحظ أن الاستعارة هنا قائمة على كلمة "النرد" (bolum) ، ومن المحتمل أن يكـــون المقصود بها لعبة الخمسة أحجار التى يقوم اللاعب بإلقائها فى الهواء ثم التقاطها على ظـــهر اليد بمهارة وبالتالى فإن الاستعارة تكمن فى أن نبتون هنا قذف السفينة فى الهواء ثم التقطـــها مرة أخرى[3]. كـما أن كلمة (sapientior) "الأكثر حكمة" فى (بيت ٣٥٩) تتلاءم جيداً مع

---

(1) Jocelyn (H.D).Exemplaria Graeca ,CR 31 (1981).P.193.

(2) Duckworth (G.E), op.cit ,p.337.

وفى مسرحية "تروكولينتوس" يصف العاشق العاهرة بأنها مثل الصياد الذى يلقى بشباكه حول فريسته (أبيات ٢٢٧ وما يليها).

(3) Kinsey (T.E).Notes on the Rudens of Plautus , Latomus 25 (1966),p.274.

تلك اللعبة التى تتطلب مهارة فائقة فى التقاط الأحجار بعد قذفها لمسافة محـــــددة بحيـث يتـم السيطرة عليها جميعاً"[١].

وفى مسرحية "الحمير" (أبيات ٩٢٣-٩٢٤) نجد الزوجــة أرتيمونــا تشـبه زوجـها بطـائر الوقواق (cuculus):

ART: Immo es ,ne nega , omnium unus pol nequissimus
at etiam cubat cuculus. Surge, amator, i domum

أرتيمونا: نعم أنت هكذا بالفعل ، أتتكر حقاً أنك رجـل عـديم القيمة

بين جميع الرجال . لكن طائر الوقواق لازال يضطجع مكانه.

انهض ، أيها العاشق ، امضِ إلى البيت.

وطائر الوقواق (cuculus) كما عرفه القدماء ، هــو طائر متطفل ، وكان هذا الاسم يستخدم أحياناً لكى يشير إلى الكسل ثم تطور معنى الكلمة حتى أصبح يعنى "السخيف" أو "الساذج" ثـم بعد ذلك أصبح يدل بصورة أكثر ازدراء على الغباء وهو المعنى الذى استخدمه أريسـتوفانيس فى مسرحية "أهل أخارنى" (بيت ٥٩٨) ، وكذلك بلاوتوس نفسه فى مسرحيات "ثلاث قطع من العملة" (بيت ٢٤٥) ، و"بسيودولوس" (بيت ٢٩) ، و"الفارسى" (بيت ٢٨٢) ، ولكن هذه الكلمـة فى مسرحية "الحمير" تشير إلى الاتصال الجنسى ، فعندما تجد الزوجة زوجـها فـى وضـع الخيانــة الزوجيــة ، فإنــها تعتـبره فـى وضـع الشـخص الزانـى ، لذلـك تناديـه بالاسم(cuculus).وربما أن هذين البيتين يوضحـان أن كلمـة (cuculus) كـانت ترتبـط بالسلوك الجنسى فى عصر بلاوتوس[٢] .

إن الشخص الذى يمعن النظر فى أحاديث الطفيليين عند بلاوتوس يجد لغتهم تتميز بالزخرفـة والاستعارات ،على سبيل المثال الاستعارات الموجودة فى مسرحية "الأسيران " فـى حديـث الطفيلى إرجاسيلوس (أبيات ١٥٣،١٨٧،١٠٩)[٣].

كما أن الاستعارات القائمة على العبارات العسكرية تعتمد بطبيعة الحال عند بلاوتـوس علـى العبد الماهر الذى دائماً ما نجده يمثل دور قائد القوات الذى يحاصر العدو ويسلب الغنائم منهم

---

(١) وعن استخدام بلاوتوس لكلمة (Sapiens) بنفس المعنى الذى يعنى المهارة فى مسرحية "الجندى المغرور" (بيت ٩٠)، انظر:
Kinsey (T.E), op.cit ,p.275.

(٢) Hough (J.N), Iuppiter , Amphitryon and the cuckoo, CPH 65 (1970),P.95.
وعن الاستعارة الرومانية فى كلمة (aucupari) "يراقب" فى مسرحيتى "التوأمان مينايخموس"(بيت ٥٧٠) ، و"الحمـير" (بيـت ٨٨١) ، انظر:
Fantham (E.), op.cit ,p.177.

(٣) Kenney (E.J),The cambridge history of classical literature , the early republic,vol II,part I,Newyork(1982),p.109.

كما يظهر فى مسرحيات "الأختان باكخيس" (أبيات ٧٠٩ وما يليها) ، و"بسيودولوس" (أبيات ٥٧٩ وما يليها) ، و"الفارسى" (أبيات ٧٥٣ وما يليها) ، و"الجندى المغرور" (أبيات ٢١٩ وما يليها).

وتظهر هذه الاستعارات أيضاً فى حالات المقارنة بين الحب والقتال كما فى مسرحيات "التوأمان مينايخموس" (أبيات ١٠٨٤ وما يليها) ، و"ثلاث قطع من العملة" (أبيات ٦٨٨ وما يليها) ، و"الفارسى" (بيت ٢٤) ، و"تروكولينتوس" (أبيات ١٧٠ وما يليها)[١].

وفى مسرحية "الأسيران" نجد أن الاستعارة العسكرية التى تكمن فى العبارة (Remissum est exercitus) تعتبر مثالاً بارزاً بين مجموعة الاستعارات البلاوتية (بيت ١٥٣):

ERG: Eheu , huic illud dolet,
Quia nunc remissus est edendi exercitus.[٢]

إرجاسيلوس: واحسرتاه ! إن (معدتى) تلك تحزن لهذا ، لأن الجيش الآن قد أصبح مفككاً من نقص الأكل.

فقد استعمل الطفيلى إرجاسيلوس هذه العبارة لكى يشير إلى شدة جوعه ، حيث شبه جسده بالجيش الذى تفكك وانحلت أركانه وفصائله.

وفى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ٤٣٤) عندما يستولى مينايخموس سوسيكليس على العباءة من العاهرة إروتيوم يصرح :

Habeo praedam : tantum incepi operis.

إننى أستحوذ على الغنيمة : فقد أبديت قدراً عظيماً جداً من الأعمال.

فهذا البيت استعارة من التعبير الحربى بمعنى "أن الغنيمة فى قبضتى فقد بدأت بعملية حصار رائعة". ويشير كونت (Conte) إلى أن رغبة بلاوتوس فى تقديم نماذج جديدة للجمهور ، جعلت مسرحياته مليئة بالكلمات والاستعارات والتشبيهات والإشارات الهزلية والتحولات والألغاز وسوء الفهم ، إن هذا الأسلوب البلاغى الكثيف بدون شك هو ابتداع بلاوتى[٣].

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.337.

(٢) Lindsay (W.M), op.cit ,p.160.

قارن ما ورد فى مسرحيتى "بسيودولوس"(بيت ٥٨)، و"إبيديكوس" (بيت ٢٠٦) ، وعن الاستعارات العسكرية فى مسرحية "بسيودولوس" (أبيات ٥٣٩ وما يليها) ، انظر:

Dunbar (N),A New commentary on Pseudolus ,CR 39 (1989),P.25.

(٣) Conte (G.B),Latin literature ,London (1994),p.57.

ـ التكرار البلاغى :

فقد اعتمد بلاوتوس على الأنافورا (anaphora) (أى تكرار اللفظة الواحدة فى أوائل جملتين أو بيتين متعاقبين أو أكثر) لجعل كلمات شخصياته أكثر تأكيداً وثباتاً ، كما فى مسرحية "التوأمان مينايخموس" (بيت ١٠١٥):

Vos scelesti , vos rapaces , vos praedones .

إنكم أشرار ، إنكم جشعون ، إنكم قراصنة (لصوص).

وفى مسرحية "وعاء الذهب" (بيت ٦٣٢):

Quid me adflictas ? quid me raptas ? qua me causa verberas[1]?

لماذا تؤذينى ؟ لماذا تسحبنى ؟ لأى سبب تضربنى؟

كما كان يهدف إلى التوكيد من جراء تكرار لفظتين داخل عبارتين متتاليتين ، ويظهر ذلك فى مسرحية "الحبل" (بيت ١٠٦) :

Filiolam ego unam, habui eam unam perdidi .

كان لدى ابنة واحدة ، لكننى قد فقدت هذه الابنة الوحيدة.

لقد اعتمد بلاوتوس على هذه الوسيلة لإحداث التأثير الهزلى كما يظهر فى العديد من المقطوعات ، ومما يلفت انتباهنا فى الهزليات البلاوتية تكرار كلمتين متشابهتين فى الصوت متباينتين فى المعنى كما فى مسرحية "كوركوليو" (أبيات ٣١٤ – ٣١٥)[2]:

CUR: obsecro hercle , facite ventum ut gaudeam
PAL: Maxume.
CUR: Quid facitis , quaeso ?
PAL: ventum.

كوركوليو: *بحق هرقل إننى أتوسل إليكم ، فلتأتوا كى أسعد*
بالينوروس: *بالتأكيد .*
كوركوليو: *إننى أسأل ، ماذا تفعلون ؟*
بالينوروس: *ريحاً.*

حيث نجد أن كلمة (ventum) الأولى هى اسم مفعول للفعل (venire) "يأتى" ، أما (ventum) الثانية فهى مفعول به لكلمة (ventus) "موجة- ريح".

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.341.

انظر أيضاً مسرحيات "علبة المجوهرات" (بيت ٦٠) ، و"بسيودولوس" (أبيات ١٢٤٣،٦٩٥) ، و"التوأمان مينايخموس" (أبيات ٩٩٧ وما يليها) ، و"الحبل" (أبيات ٤١٣،٤٠٨) ، و"كاسينا" (بيت ٥٩٥) ، و"تروكولينتوس" (أبيات ٤٤١ وما يليها).

(٢) Ibid.,p.353.

ونجد كذلك تكراراً حرفياً لعبارات متباينة فى المعنى ، تصل درجة التباين فيها إلى التضاد، ومثال ذلك ما جاء فى مسرحية "الحبل"(أبيات ٤٢٨-٤٢٩) على لسان أمبيليسكا الفتاة الساذجة و العبد الشهوانى سكيبارنيو، فقالت الفتاة وهى تحمل جرتها الفارغة طلباً للماء :

AMP: Sapienti ornatus quid velim indicium facit.

أمبيليسكا: يبدو للرجل الحكيم ما أريد فعله مما أتزود به من دليل.

فأجابها العبد بقوله:

SCEP: Meus quoque hic sapienti ornatus quid velim indicium facit(1).

سكيبارنيو:نعم ويبدو أيضاً للرجل الحكيم ما أريد فعله مما أتزود به من دليل.

حيث كان يريد منها جماعاً وشهوة ، ويتراءى لى أن بلاوتوس كان بارعاً إلى حد كبير فى تصوير هذه العبارات ، فحاملة الجرة تبغى الماء بينما أراد العبد أن يملأ جرتها من فيض شهوته . ومن الجدير بالملاحظة اختفاء حرف (S) فى آخر كلمة (Meus) وهى الخاصية التى كانت تلعب دوراً بارزاً فى وزن أشعار الكتاب القدامى من أمثال بلاوتوس .

إن نموذج تكرار نفس العبارة الذى يظهر بوضوح فى المشاهد التى لم تتعلق بتطور حبكة المسرحية ، لا يُقصد منه الأسلوب الهزلى فى المقام الأول بل التعبير عن ثراء لغة بلاوتوس وبراعته فى صياغة الحوار ، ذلك فضلاً عن حرصه على إصغاء الجمهور للحدث الذى سوف يتلو العبارة المكررة . فعلى سبيل المثال فى مسرحية "الحمير" (أبيات ٩٢٠ ومايليها) حينما تضبط أرتيمونا زوجها متلبساً بمجالسته للعاهرة فيلاينيوم ، نجدها تكشر عن أنيابها وتُظهر غضبها واشمئزازها من الموقف عن طريق تكرار العبارة (surge , amator , I domum) "انهض ، أيها العاشق ، امضِ إلى البيت" (أبيات ٩٢٤-٩٢٦):

ART: Surge , amator , I domum.
DEM: Vae mihi .
ART: Vera hariolare . Surge , amator , I domum.
DEM: Abscede ergo paululum istuc.
Art: surge, amator , I domum.

***أرتيمونا:** انهض ، أيها العاشق ، امضِ إلى البيت.*

***ديماينيتوس:** الويل لى .*

***أرتيمونا:** بنبوءة حقيقية.انهض ، أيها العاشق ، امضِ إلى البيت.*

***ديماينيتوس:** لذلك ابتعدى قليلاً إلى هناك.*

***أرتيمونا:** انهض ، أيها العاشق ، امضِ إلى البيت.*

---

(١) Currie (H.M), op.cit ,p.563.

ويرى دكوورث أن تكرار الكلمة الواحدة فى الحوار البلاوتى خاصة فى صيغة الأمر والمنادى عدة مرات كما هو الحال فى مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٧١٣، ٤١٥) مثل tene ,tene "امسك ، امسك" وكذلك tace, tace "اهدأ ، اهدأ " فى مسرحيتى "كوركوليو" (بيت ١٥٦) و"الفارسى" (بيت ٥٩١) ، O cives ,cives "أيها المواطنون ، أيها المواطنون" فى مسرحية "كوركوليو" (بيت ٦٢٦) ، كل هذا يخدم وضوح الحدث وتأكيد المعنى دون إغفال رغبته فى إثارة الضحك وإمتاع الجمهور[١].

وهناك نوع ثالث من التكرار اللفظى استخدمه كتاب المسرح الرومانى ، ألا وهو التكرار العددى المعروف بالتركيب الثلاثى (tres trium) ويبدو أن بلاوتوس قد سبق عصره فى انتحال التناص العددى للرقم ثلاثة بغية التهكم على دلالته الموروثة ، الأمر الذى نراه فى الكتابات النقدية المعاصرة فى المسرح الأوروبى . وقد أصبح هذا البناء الثلاثى أحد الأساليب التى تظهر فى الكوميديا البلاوتية بصفة دائمة ، فعلى سبيل المثال فى مسرحيات "بسيودولوس" (أبيات ٧٠٤ وما يليها ، بيت ٦٩١) ، و"تروكولينتوس" (أبيات ٩٣٨وما يليها) ، و"التاجر" (بيت ١١٨) ، و"القرطاجنى الصغير" (بيت ١٤٠١)[٢].

وأحياناً نجد بلاوتوس ينقل عبارة كاملة دون تغيير من مسرحية إلى أخرى (وهو نوع آخر من التكرار) كما حدث فى مسرحيتى"الأسيران" و"وعاء الذهب" ، حيث قام بنقل (بيت ٣٢٤) من مسرحية "وعاء الذهب" ووضعه فى مسرحية "الأسيران" (بيت ١٦٦) ، وكذلك فى مسرحيتى "الأسيران" و"الفارسى" ، حيث قام بنقل (بيت ٧٧) من مسرحية "الأسيران" ووضعه فى مسرحية "الفارسى" (بيت ٥٨)[٣] .

وأحياناً أخرى يحدث تكرار للعبارة كاملة دون تغيير فى المسرحية ذاتها ، على سبيل المثال فى مسرحية "الحبل" (أبيات ١١٠٩ ، ١١٣٣)[٤]. وفى مسرحية "وعاء الذهب" نجد أن تكرار العبارة (queo comminisci) فى البيتين (٦٩ ، ٧٦) يُظهر حالة التوتر التى تبدو فيها الخادمة ستافيلا ، وبالتالى فإن التكرار هنا يهدف إلى التسميع وإظهار الموقف ، [انظر أيضاً "بيت الأشباح (أبيات ٢٢٤ وما يليها ،أبيات ٢٤٧ وما يليها) ، و"الأختان باكخيس" (أبيات

---

(١) Duckworth (G.E), op.cit ,p.343-344.

(٢) Ibid., op.cit ,p.341.

يعتبر قراء الشعر الرعوى عند فرجيليوس أن تكرار العدد ثلاثة عدة مرات يشير إلى أنه عدد سحرى لما يملكه من جاذبية ظهرت واضحة فى التعبيرات الأدبية.

(٣) Lindsay (W.M), Captivi of Plautus , op.cit ,pp.202,141.

(٤) Duckworth (G.E), op.cit ,p.191.

٥١٣ ، ٥١٩)] ، مما جعل ستس(Stace) يصرح بأننا هنا فى هذه الأبيات نتعامل مع نوع من الامتداد البلاوتى الأصيل [١].

أما عن وجود هذا التكرار اللفظى فى الأصول الإغريقية ، فيشير دكوورث إلى أننا لا نستطيع أن نحدد ذلك ، فى حين أن العديد من النقاد ينسبون هذه الظاهرة إلى بلاوتوس ، خاصة بعد أن اقتنعوا تماماً بأنه لا يوجد أى كاتب فى الكوميديا اليونانية قد استخدم نفس الجملة أو بيت الشعر مرتين . إلا أننا نرى أن وجود عنصر التكرار اللفظى عند أريستوفانيس ويوربيديس يضعف من قوة برهانهم وحجتهم ، وعلى العكس تماماً من ذلك نجد التكرار عند بلاوتوس يعتبر مصدر القوة والثراء ، مما جعل دكوورث يعتبر خاصية التكرار البلاغى عملية إدخال بلاوتية لإظهار الأصالة الرومانية [٢].

ـ التناقض وسوء الفهم :

إن المتعة أيضاً تظهر فى المتناقضات (incogruity) التى لعبت دوراً هاماً فى الكوميديا الرومانية ، فمشاهدتنا لشخص يأتى على المسرح بقول أو بفعل لا يناسبه كسخرية العبد من سيده أو إظهار ذلك العبد بمظهر يفوق به سيده أو عندما تظهر الشخصيات فى مستوى أقل من مستواها الطبيعى ، كرؤية رجل عجوز مثلاً يحب أو يبدو أقل ذكاء من عبده أو يخرج عن وقاره ؛ يشيع الضحك في نفس المتلقى ، وهو ما تعرضنا له فى الفصول السابقة.

لقد اعتمد بلاوتوس فى كوميدياته على عنصر سوء الفهم بين أبطال الرواية مما ينتج عنه مواقف مضحكة ، مثلما تتحدث شخصية ولكن تفهم الشخصية الأخرى حديثها فهماً خاطئاً ، ومن ثم تتراكم المواقف الناتجة عن سوء الفهم حتى يتعقد الموقف ، وحينما يزول سوء الفهم ينجلى كل شيء وينزاح الغموض وتعرف كل شخصية حقيقة الأمر. فعلى سبيل المثال فى مسرحية "وعاء الذهب" (أبيات ٧٣١ وما يليها) يدور حوار بين الأب يوكليو والشاب ليكونيديس ، حيث تبدأ سلسلة سوء الفهم بعبارة الشاب التى يشير فيها بأن الإله هو الذى حفزه وأغراه بها (بيت ٧٣٧):

LYC:Deus implusor mihi fuit , is me ad illam inlexit.[٣]

ليكونيديس: لقد كان الإله هو المحرض لى ، وقد أغرانى بتلك (الفتاة).

---

(١) Stace (C.),Four notes on Plautus' Aulularia , CPH 70 (1978),p.42.

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,p.191.

(٣) Anderson (W.S), op.cit ,p.68.

وهنا يعنى ليكونيديس بالضمير illam "الفتاة" وكلمة القدر aula فى اللاتينية مؤنثة فعندما يشير ليكونيديس إلى الفتاة باسم الإشارة المؤنثة illam يعتقد يوكليو أنه يشير إلى القدر المفقود ومن هذا الخطأ ينبعث الضحك فى هذا المشهد ، فليكونيديس يقصد بكلامه "الفتاة" بينما يعتقد يوكليو أنه يقصد "القدر".

وحينما يشير الشاب إلى سلبه لشيء لايقدر بثمن وهو يقصد عفاف الابنة ، نجد يوكليو يعتقد أنه يشير إلى الكنز ، وفى الوقت ذاته من خلال إجابات يوكليو يعتقد الشاب أنه يعرف كل شيء عن جريمة الاغتصاب التى ارتكبها فى حق ابنته (أبيات ٧٤٠-٧٤١)[1]:

EUCL :Cur id ausus'facere , ut id quod non tuom esset tangeres ?
LYC :Quid vis fieri ? factum est illud : fieri infectum non
potest deos credo voluisse ;nam ni vallent , non fieret , scio.

يوكليو:لماذا جسرت على فعل هذا ، كى تلمس ما لا يخصك ؟
ليكونيديس:ماذا تريد أن يحدث ؟ لقد حدث ذلك :ولا يمكن أن
يحدث أمر لم يكن مفعولاً وأعتقد أن الآلهة شاءت ذلك
فإن لم تشأ ما حدث ذلك ، على حد علمي.

ويقصد ليكونيديس بكلمة الآلهة (deos) آلهة الحب التى جعلته يعتدى على الفتاة ، ويمكن أن يُفهم منها أيضاً أن هذا هو قضاء الآلهة وذلك حسب نظرية الرواقيين بأن كل شيء مقدر من الآلهة.

ومما يزيد الموقف تعقيداً وارتباكاً ، إعلان ليكونيديس أنه فعلها تحت قوة الحب والخمر (بيت ٧٤٥):

Quia vini vitio atque amoris fecit .
لأننى قد فعلت (ذلك) بعلَّة الخمر والحب.

بالإضافة إلى ذلك فإننا نجد أيضاً فى مسرحيتى "التوأمان مينايخموس" و "أمفيتريو" جعبة مليئة بالارتباكات وسوء الفهم الناتج عن تشابه الشخصيات[2] .

---

(١) Higginbotham (J).Greek and Latin Literature.A Comparative Study. Methuen London (1969).p.211 ; Konstan (D.).Roman Comedy .London (1983).p.39.
(٢) Duff(J.W).The Writers of Rome .Oxford (1924).p.24.

ــ التصغير وألفاظ التودد :

لقد كانت هناك غزارة فى استخدام بلاوتوس لألفاظ المجاملة والمحبة والسباب ، التى تعتبر مبتكرة ، ومن مميزات عبقرية بلاوتوس الرومانية. كما أن عبارات المحبين التى أوردها بلاوتوس تذكرنا بعبارات مماثلة فى كتابات كاتوللوس مثل (Ocelle) "ياعينى" ، (Mea anima) "ياروحى"[١].

فنرى بلاوتوس يستخدم صيغة التصغير من اللفظ للتعبير عن العواطف الرقيقة بالإضافة إلى التأثير الهزلى ، على سبيل المثال فى مسرحيتى "كاسينا" (بيت ٨٥٤) ، و"الجندى المغرور" (بيت ٩٨٩) ، وعند ترنتيوس فى مسرحية "فورميو" (بيت ٨١) ، وأحياناً يستخدم هذه الصيغة ليشير إلى التصغير فى الحجم أو القدر وإثارة الضحك أيضاً كما فى مسرحية "إبيديكوس" (بيت ٦٤٠) وكذلك فى مسرحية "الحبل" (بيت ١١٦٩):

PAL: Post sicilicula argenteola et duae conexae maniculae
et sucula.[٢]

بالايسترا: *ثم(هناك) منجل فضى صغير ، وزوج من الأيدى الصغيرة المترابطة ورافعة .*

كما أن استخدام صيغة التصغير من أجل التودد يبدو ظاهراً فى حديث سكيبارنيو (Sceparnio) إلى أمبيليسكا فى مسرحية"الحبل"(بيت ٤١٩):

Scep : Sed quid ais , mea lepidula , hilara?[٣]

سكيبارنيو: *لكن ماذا تقولين ، يا جميلتى الصغيرة ، البهيجة ؟*

إن بلاوتوس يستطيع أن يستخدم أيضاً التعبيرات المتداولة فى التودد أو يزيد عليها كما فى مسرحية "الحمير" (أبيات ٦٦٤-٦٦٥):

PHILA: Da , meus ocellus , mea rosa ,mi anime , mea voluptas,
Leonida , argentum mihi .

فيلاينيوم: *ليونيدا ، ياعينى ، ياوردتى ، ياروحى ، يامصدر سعادتى (هواى) ، قدّم النقود إلىّ .*

---

(١) أحمد عبد الرحيم أبو زيد، "كنز البخيل _التوأمان" ، المرجع السابق ، ص٣٥.

CF:Westaway (M.A).op.cit,p.72

(٢) Duckworth (G.E), op.cit ,pp.334-335.

وقد كان أريستوفانيس يقصد أيضاً إثارة الضحك من وراء صيغة التصغير ، ففى مسرحية "السحب" نجده يستخدم اسم الفيلسوف سقراط فى صيغة التصغير (Sokratidion) ، ويجعل الأب ستربسياديس ينادى به الفيلسوف مراراً فى سذاجة من أجل إثارة الضحك ، انظر:

محمد حمدى إبراهيم ، المرجع السابق ، ص١٢٧.

(٣) Lindsay (W.M).On some lines of Plautus and Terence,CQ 23 (1929).P.112.

كما أن كلمة (mea voluptas) "يامصدر سعادتى" أو "ياهواى" التـــى اســتخدمها بلاوتــوس لإظهار التودد والإعــزاز تظهــر فى إيقاع حقيقــى أيضاً فى مسرحية "الجنـــدى المغــرور" (بيت ٣٤٦).

وإلى جانب ذلك نجد التعبير عن الأصوات الخافضة والتنهيدات ، والأنفاس الطويلة والقبـــلات فـــى نظم مـــدهش عن طريق التصغير ، وهو مـــا يُعتبر أحد السمـــات المميـــزة للأســـلوب البلاوتى[1].

ومما سبق يمكننا القول أن بلاوتوس كان أصيلاً مبدعاً فى إحداث سلسلة من التوريـــات عـــن طريق أسماء الأعلام ، وكذلك كان فى استخدامه لأسلوب التناقض وسوء الفهم ، والتصغـــير فى عبارات المجاملة والتودد ، والجناس والسجع ، والتكرار البلاغى ، وكـــان عـــن طريـــق بعض تلك الأساليب يقوم بإرساء قواعدَ وقيم قد أهملها مجتمعه فأراد إحياءها من جديـــد وأراد أيضاً إرساء أخلاقيات وعادات جديدة فى مجتمعه لتهذيبه وتثقيف عاداته وتقاليده .

وأعتقد أنه لا يجانبنى الصواب ، إذا قلت إن المسرح البلاوتى من هذه الزاوية كـــان مســـرحاً تنويرياً ، الأمر الذى تناولته بالتفصيل فى الباب الثانى من هذا البحث .

(١) Rose (H.J), op.cit ,p.58.

الخاتمة

الخاتمة :

فى هذا البحث تناول الباحث جوانب الأصالة والتقليد عند الشاعر الكوميدى الرومانى بلاوتوس ، وجاء البحث كالتالى :

كان **الباب الأول** بعنوان "***كوميديات بلاوتوس بين التأثر والتأثير***" ، يضم فصلين ، **الفصل الأول** بعنوان "***مكانة بلاوتوس بين السابقين واللاحقين***" تناول فيه الباحث مكانة بلاوتوس بين شعراء عصره ، وآراء النقاد فى مسرحياته وأثرها فى الكوميديا على مر أطوارها ، ومواطن ابتكاره وتقليده فى آليات المسرح من حيث بناية المسرح ومكوناته وشكله ومقاعده ومناظره ومداخله والممثلين وأقنعتهم وملابسهم وغير ذلك من القضايا التى شغلت المسرح ومازالت مطروحة على مائدة النقاد فى العصر الحديث .

وقد مال الباحث إلى الرأى القائل بأن مسرحيات بلاوتوس قد عرضت على خشبة المسرح قبل أن يصبح الجمهور الرومانى جالساً على مقاعد .

وفيما يتعلق باستخدام الأقنعة عرض الباحث لاختلاف الدارسين حول هذا الموضوع ، فالبعض منهم يرى أن الأقنعة قد استخدمت على المسرح الرومانى وكانت تتبع نظام الأقنعة فى الكوميديا اليونانية ، والبعض الآخر يشير إلى أنها لم تستخدم فى عصر بلاوتوس وترنتيوس .

وقد توصل الباحث فى هذا الجانب إلى أن المسرحيات البلاوتية التى تعتمد على أدوار التوائم وهى "أمفيتريو" ، "التوأمان مينايخموس" ، "الأختان باكخيس" كانت تعرض على المسرح باستخدام أقنعة كى لا يستطيع الجمهور الجالس فى المسرح التفرقة بين التوأم وإلا لفقدت المسرحية نكهتها الكوميدية.

وعن أثر الكوميديا البلاوتية على الكوميديا الأوربية أكد الباحث على ما ذهب إليه الدارسون من أن تأثير بلاوتوس قد امتد إلى عصر النهضة ، إذ كان الإيطاليون فى القرن الخامس عشر للميلاد يُخرجون مسرحياته ويتبعون خط سيره فى التأليف ، وانتشر تأثيره فى القرن السادس عشر إلى أسبانيا وألمانيا ثم بريطانيا ، وتأثر به الشاعر والكاتب شكسبير .

و**الفصل الثانى** بعنوان "***الأصول الإغريقية لأهم كوميديات بلاوتوس***" تناول فيه الباحث أهم الروئ النقدية للكوميديا البلاوتية ومدى تأثرها بالأصول الإغريقية .

وخلص الباحث من خلال العرض والموازنات إلى أن مواطن التقليد فى كوميديات بلاوتوس بدت جلية فى اقتباس الفكرة وانتحال الشخصيات وبعض الحوارات ، إلا أن أصالته كانت طاغية على ذلك من حيث محاكاته للمصادر اليونانية ، ويبدو ذلك فى لغته الشعرية وتعديله فى الحوار وتبديله فى الأماكن والإضافات التقنية ، وذلك فضلاً عن نظرته الخاصة فى المعالجة التى حولت بعض الأحداث إلى وقائع جديدة من صنعه هو .

وكان الباب الثانى بعنوان " ***المضمون الاجتماعى فى الكوميديا البلاوتيـــة*** " ، يضـم فصلين ، **الفصل الأول** بعنوان " ***طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد*** " خلص فيه الباحث إلـى أن بلاوتوس قد استطاع ببراعة فائقة إظهار صورة واضحة للإساءات اللفظية وتهديدات العقـــاب التى كان يتلقاها العبيد ، وفى الوقت ذاته كان متعارفاً عليها من قبل الجمهور الرومـــانى فـى الحياة اليومية . حيث أراد بذلك أن ينتقد وضع العبودية بوجه عام ووســـائل التعذيـب التـى يتعرض لها العبيد بوجه خاص . فقد نجح بلاوتوس من خلال مسرحياته من نقل صفة العبــد من قائمة الآلات أو الأشياء الضرورية لحياة السادة إلى قائمة الأشخاص الذين يتفاعلون مــع المجتمع ويشاركون السادة فى جليل الأعمال .

وقد لاحظنا أيضاً روح الثورة والنقد والأمل فى تغيير أوضاع العبيد من خلال المكانـــة التـى أولاها بلاوتوس لعبيده وكأنه يريد أن يتكهن بالمستقبل الذى سوف تصبح فيه العلاقة بين السيد والعبد علاقة الند للند .

وقد خلص الباحث أيضاً إلى أن بلاوتوس كانت له وجهة نظر إصلاحية فى تــأكيده علــى أن السيد سيد بأفعاله والعبد عبد بخصاله ، وهو بذلك يقرر بأن كل البشر متساوون فـــى الجبلّـة ومتفاوتون فى الخصال والأفعال ، ومن ثم جاءت مشروعية انتقال شخصيات مسرحياته مــن الحرية إلى العبودية ومن العبودية إلى الحرية .

وفى **الفصل الثانى** بعنوان " ***موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية*** " خلـص فيه الباحث إلى أن نقد بلاوتوس للروابط التى تجمع بين الآباء والأبناء والأزواج فى المجتمــع الرومانى كان واضحاً فى مسرحياته ، فقد تعرض لظاهرة عقوق الأبناء لآبائـــهم ، وظـاهرة الآباء المتصابين المستهترين ، وعدم التوفيق والانسجام بين الأزواج ، وجعل ذلك من الآفــات التى تهدد كيان المجتمع ومن ثم يجب معالجتها والتخلص منها كظاهرة ضارة مــن النــاحيتين الأخلاقية والاجتماعية معاً.

أما **الباب الثالث** فقد كان بعنوان " ***العناصر الرومانية فى الكوميديا البلاوتية*** " ، يضـم ثلاثة فصول ، **الفصل الأول** بعنوان " ***تصوير الشخصية وفق العادات والنظــم الرومانيــة*** " ، وخلص فيه الباحث إلى إبراز أصالة بلاوتوس المتناهية فى الإشارات الرومانية العديـــدة إلـى الأماكن ونظم الإدارة إلى جانب الممارسات الرومانية كطرق البيع والشراء والمحاكمة. وليـس أدل على أصالته من إشاراته المتعددة إلى التاريخ الرومانى من الناحية السياسية والاقتصاديـــة وتجاهله لمعظم الإشارات الخاصة بالتاريخ اليونانى .

وفى الفصل الثانى بعنوان " ***الآلهة الرومانية فى المسرح البلاوتى*** " خلص الباحث إلى أن بلاوتوس نجح فى التوفيق بين أصول مسرحياته اليونانية وبين العنصر الدينى والعقيدة الدينية كما كانت فى الحياة الرومانية الواقعية .

وفى الفصل الثالث بعنوان " ***السمات الأسلوبية واللغوية فى الكوميديا البلاوتية*** " أشار الباحث إلى سيطرة بلاوتوس على اللغة اللاتينية مما جعل مسرحياته تفيض بالأصالة وتعبيراته المبتكرة تضفى عليها طعماً خاصاً بها لا يشاركه فيه إلا القليل .

وبدت أصالته واضحة فى إحداث سلسلة من التوريات عن طريق أسماء الأعلام ، وكان فى أسلوب التناقض وسوء الفهم ، والتصغير فى عبارات المجاملة والتودد ، والجناس والسجع ، والتكرار البلاغى ، أقرب إلى المصلح والناصح الاجتماعى ، فكان عن طريق تلك الأساليب يقوم بإرساء قواعدَ وقيماً قد أهملها مجتمعه فأراد إحياءها من جديد ، وأراد أيضاً إرساء أخلاقيات وعادات جديدة فى مجتمعه لتهذيبه وتثقيف عاداته وتقاليده .

وختاماً ، من خلال ما سبق نستطيع أن نقول بأن المسرح البلاوتى كان مسرحاً تنويرياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، من حيث نقده للواقع ، واستشرافه لآفاق المستقبل ، بأسلوب يجذب إليه العامة والخاصة على السواء .

قائمة الاختصارات

أ-قائمة الاختصارات

أولاً : أسماء الدوريات

AJPH	American Journal of Philology.
BFA	Bulletin of the faculty of Arts , Cairo university.
CJ	Classical Journal.
CPH	Classical Philology.
CQ	Classical Quarterly.
CR	Classical Review.
G&R	Greece and Rome.
JRS	Journal of Roman Studies.
LCL	Loeb Classical Library.
LEC	Les Etudes Classiques.
PHQ	Philological Quarterly.
REL	Revue des Etudes latines.
RPH	Revue de Philologie.

ثانياً : أسماء الأعلام

ALCES	Alcesimarchus
ALCM	Alcmena
ALEX	Alexis
AMP	Ampelisca
ANN	Annales
ANTH	Anthrax
ANTIPH	Antiphanes
ARG	Argyrippus
ARIST	Aristophontes
ART	Artemona
CHAR	Charmides
CHRY	Chrysalus
CIC	Cicero
CLEAR	Cleareta
COC	Cook
CONG	Congrio
CUR	Curculio
DAEM	Daemones
DEM	Demaenitus
ERG	Ergasilus
EROT	Erotium
EUCL	Euclio
GR	Gripus
HEG	Heglo
IUP	Iuppiter
KA	Kallipides
LAB	Labrax
LEON	Leonida
LIB	Libanus
LYC	Lyconides
LYD	Lydus

MAT	Matrona
MEG	Megadorus
MEN	Menaechmus
MEN (S)	Menaechmus Sosicles
MER	Mercurius
MES	Messenio
MEt	Metamorphoses
MNES	mnesilochus
MOS	Moschus
NIC	Nicobulus
Ovid	Ovidius
PAL	Palinurus
PAR	Parasitus
PEN	Peniculus
PHAED	Phaedra
PHILA	Philaenium
PHILOC	Philocrates
PHILOX	Philoxenus
PIST	Pistoclerus
PLAN	Planesium
PLES	Plesidippus
PYTH	Pythodicus
SCEP	Sceparnio
SEL	Selenium
SEN	Senex
SEST	Sestius
SIM	Simo
SOSI	Sosia
SOST	Sostratos
STAPH	Staphyla
STROB	Strobilus
TAC	Tacitus
THER	Therapontigonus
TRACH	Trachalio
TRAN	Tranio
TYND	Tyndarus

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

المصادر الأجنبية:

Ernout (A.),________	Plaute, Collection des universities,de France ,Tome I,II, Paris (1944).
Gellius (A),	Noctes Atticae, edited by Johnc . Rolfe, 3Vols, (L.C.L),Harved univ press (1952).
Gratwick (A.S),	Plautus , Menaechmi , Cambridge (1976).
____________,	Terence, The brother , England (1987).
Koerte (A.),	Menander , Bibliotheca scriptorum Graecorum etramanrum teubnerian, Germany, (1950).
Lindsay (W.M),	Captivi of Plautus , London (1900).
Maccary(W.T) and Willcock(M.M),	Plautus , Casina , Cambridge (1976).
Plautus (T.M),	Edited by Paul Nixon , 5 Vols , (L.C.L), Harvard uni press (1958).
Pickard (A.W),	Select fragment of the Greek comic poets , Oxford (1900).
Sandbach (F.H),	Menandri reliquiae selectae oxford classical texts , Oxford uni.press (1979). .
Terentius (A.),	The Eunuchus , edited by jhon Sargeavit , (L.C.L), London (1934).

–المصادر العربية:

بلاوتوس : "كنز البخيل–التوأمان" (من الأدب التمثيلى اللاتينى) ترجمة وتعليق د.أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، بغداد ، مطبعة المعارف (١٩٦٩).

ـــــــــــ : مسرحية "الأخوان مينايخموس"، تقديم وترجمة د.محمد محمد حسن وهبة، جامعة عين شمس (١٩٩٦).

ترنتيوس أفير : "الخصى" ، ترجمة د.محمد سليم سالم – مراجعة د.محمد صقر خفاجة، روائع المسرح العالمى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر (١٩٦٤).

ـــــــــــ : "فورميو–الحماة" (من الأدب التمثيلى اللاتينى) ، ترجمة وتعليق د.أحمد عبد الرحيم أبو زيد ، مراجعة د.محمد سليم سالم ، القاهرة ، دار الكتاب المصرى (١٩٥٩).

هوراتيوس "فن الشعر" ترجمة د.لويس عوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٨٨).

ثـانيـاً: المراجع :

-المراجع الأجنبية:

Anderson (W.S), Barbarian play . Plautus' Roman comedy , Toronto Buffalo London (1993).

Arnott (W.G.), Note on the parallels between Menanders' Dyskolos and Plautus' Aulularia .Phoenix 18 (1964),pp.129-131

________, "Viktor poschl : Die neuen Menander , papyri unde die originalitat des Plautus, CR 35 (1975),P.314.

Beacham (R.C), The Roman theatre and its audience , London (1995).

Beare (w.), The Roman stage. A short history of Latin drama in the time of the republic. 3rd edition , London (1968).

________, Plautus and his public , CR 42 (1928),PP.106-111.

________, Slave costume in New comedy,CQ 42 (1949),PP.30-31.

________, Seats in the Greek and Roman theatres , CR 47 (1933),PP.51-55.

________, Masks on the Roman stage ,CQ 33 (1939),PP.139-146.

Bertini (F.), Les ressources comiques du double dans le theatre de Plaute' Amphitryon ,Bacchides , Menaechmes ,LEC 51 (1983).pp.307-308.

Brunt (P.A), 'W.L.Westermann:The slave systems of Greece and Rome antiquity , JRS 47 (1958),PP.164-170.

Champeaux (J.), 'Fortuna et vocabulaire de la famille de fortuna chez Plaute et Terence ,RPH 56 (1982),pp.57-66.

Clak (J.R), Wordplay at "Amphitruo",CPH 75 (1980),PP.137-138.

Conte (G.B), Latin literature , London (1994).

Csapo (E.), Plautine elements in the running-slave entrance monologue? CQ 39 (1989),PP.148-163.

Currie (H.M), Parallelism in Plautus ,Latomus 43 (1984),pp.560-570.

Der (K.), Vidularia:outlines of Areconstruction , CQ 37 (1987),pp.432-443.

Dessen (C.S), Plautus' satiric comedy: The Truculentus , PHQ 56 (1977),PP.145-158.

Duckworth(G.E), The nature of Roman comedy . A study in popular entertainment , Princeton (1952).

Dunbar (N.), A new commentary on Pseudolus,CR 39 (1989), pp.24-26.

Duff (J.W), A literary history of Rome from the origins to the close of the golden age , London (1953).

________, The writers of Rome , Oxford (1924).

Easterling (P.E), Knox (B.M) The Cambridge history of classical literature . Greek drama .Vol II.part 2, Cambridge (1989).

Ehrman (R.K), The double significance of two Plautine names , AJPH 105 (1984),PP.330-332.

Fantham (E.), Act IV of the Menaechmi:Plautus and his original , CPH 63 (1968),PP.175-183.

________, The Curculio of Plautus: An illustration of Plautine methods in adaptation, CQ 15 (1965) ,pp.84-100.

Forehand (W.E), Terence , Twayne publishers , Boston (1985).

Fraenkel (E.), Plautinisches im Plautus , Berlin (1922).

Goldberg (S.M), Understanding Terence , Princeton (1986).

________, Act to Action in Plautus Bacchides , CPH 85 (1990),PP.191-201.

Grant (M.), Roman literature , Cambridge (1954).

Gratwick (A.S), Titvs Maccivs Plavtvs , CQ 23 (1973) ,pp.78-84.

________, The 'True' Plautus ? CR 43 (1993) ,PP.36-40.

________, Apporto vobis Plavtvm ? CR 20 (1970),PP.333-335.

Grenier (A.), The Roman spirit in religion thought and art , Newyork (1926).

Grimal (p.), "La literature et histoire" , Collection de L'ecole Francaise de Rome , Rome (1986).

Haddas (M.), A History of Latin literature , Columbia university press, Newyork (1952).

Halporn (J.W), "Erich Segal: Roman laughter , the comedy of Plautus CJ 65 (1969-1970),pp.234-236.

Hannah (R.), Alcumena's long night:Plautus , Amphitruo 237-276, Latomus 52 (1993) ,pp.65-74.

Harsh (PH.), A Handbook of classical drama , London (1944).

Higginbotham(J. Greek and Latin literature , A comparative study, Methuen London (1969).

Highet (G.), The Classical tradition , Oxford (1949).

Hodgman (A), "Verb Forms in Plautus ", CQ I (1907),PP.97-134.

Hough (J.N), The development of Plautus'Art , CPH 30 (1935), pp.43-57.

________, Juppiter , Amphitryon and The cuckoo , CPH 65 (1970),PP.95-96

________, Plautine technique in delayed exits , CPH 35 (1940),PP.39-48.

________, The understanding of intrigue , A study in Plautine chronology , AJPH 41-60(1939),PP.422-435.

Hunter (R.L), The new comedy of Greece and Rome , Cambridge (1985).

Ireland (S.), "W.S.Anderson:Barbarian play ; Plautus' Roman comedy , CR 45 (1995),pp.440-441.

Jocelyn (H.D), Exemplaria Graeca , CR 31 (1981),pp.192-194.

________, Forgeries of Plautus , CR (1981),PP.196-197

________, Plautus , Rudens 83-88 , CR 15 (1966),P.148.

Johnston (M.), Exits and entrances in Roman comedy . Plautus and Terence , Newyork (1933)

Juniper (W.H), Character portrayal in Plautus , CJ 31 (1935-1936),pp.276-288.

Kamel (W.), The Menaechmi of Plautus:its peculiarity and origin , Bulletin of faculty of Arts , Cairo uni 16 (1954), pp.127-142.

Kenney (E.J), The Cambridge history of classical literature . the early republic , vol II , part I , Newyork (1982)

Kinsey (T.E), Notes on the Rudens of Plautus , Latomus 25 (1966),pp.272-277.

Konstan (D.), Roman Comedy , London (1983).

————, Plot and theme in Plautus' Asinaria , CJ 73 (1978),pp.215-221.

Lacey (D.N), Like father, like son: comic theme in Plautus'Bacchides, Cj 74(1978),pp.132-135.

Lange (D.N), The number of slave roles in Plautus' Aulularia , CPH 68 (1973),pp.62-63.

Leo (F.), Plautinische Forschungen zur kpitik und Geschichte der , komodie ,2nd edition Berlin (1912).

Lindsay (W.M), Syntax of Plautus , Newyork (1936).

————, On some lines of Plautus and Terence , CQ 23 (1929),pp.152-175.

————, Captivi of Plautus , London (1900).

Lowe (J.C.B), Aspects of Plautus originality in Asinaria , CQ 42 (1992),pp.152-175.

————, The cook scene of Plautus' Pseudolus , CQ 35 (1985),pp.416-422.

————, Prisoners , Guards and Chains in Plautus , Captivi , 112 AJPH (1991),PP.29-44 .

————, The virgo callida of Plautus , Persa , CQ 39 (1989),pp.390 - 399.

Luce (J.T), Ancient writers . Greece and Rome , Newyork (1981)

Mackail (J.W), Latin literature , London (1965).

Magoffin (R.D), "F.A.Wright;Three Roman poets , Plautus , Catullus and Ovid , their lives , times and works , CJ 35 (1939-1940), PP.490-491.

Mcleish (K.), Roman comedy , London and Basingstocke (1983).

Moussy (C.), Ornamentvm et ornatus:de Plaute A'la vulgate , REL 74 (1996),PP.92-107.

Nadjo (L.), Maiters et serviterus dans les Bacchides de Plaute , Latomus 46 (1987), pp.301-317.

Norwood (G.), Plautus and Terence , Newyork (1963)

O'Bryhim (S.), The originality of Plautus Casina , Ajph 110 (1989),pp.81-103.

Owens (W.M), The third deception in Bacchides , Fides and Plautus' originality , AJPH115 (1994),pp.381-400.

Phillips (J.E), Alcumena in the Amphitruo of Plautus: A pregnant lady joke, CJ 80 (1985) ,PP121-126.

Prescott (H.W), Studies in the grouping of nouns in Plautus ,CPH 4 (1909),PP.1-24.

———, "G.Norwood:Plautus and Terence" , CJ 28 (1932-1933),pp.213-215.

Reeve (M.D), Plautus , Pontano and Panormita , CR 40 (1990), pp.24-27.

Renehan (R.), Notes and Discussions, Mosquito control in Plautus , CPH 71 (1976) ,pp.164-165.

Rose (H.J), A Handbook of Latin literature , from the earliest times to the death of St.Augustine , 3rd edition , London (1954).

———, Outlines of classical literature for students of English , London (1959).

Sandbach (F.H), The comic theatre of Greece and Rome , London(1977)

Seaman (W.M), The Understanding of Greek by Plautus' Audience , CJ 50 (1954),PP.115-119.

Segal (E.), "Netta Zagagi:Tradition and originality in Plautus:studies of the amatory motifs in Plautine comedy , AJPH 103 (1982),PP.217-219.

———, The originality of Menaechmi , CR 41 (1991),pp.48-49.

———, The purpose of Trinummus , AJPH 95 (1974), pp. 252-264.

———, Roman laughter , The comedy of Plautus , Cambridge (1968)

Sharrock (A.R), The Art of deceit: Pseudolus and the nature of reading , CQ 95 (1996),pp.152-174.

Simon (E.), The ancient theatre , translated by C.E.Vafopoulou-Richard , London and Newyork (1982).

Skutsch (O.), Notes on Aulularia of Plautus , CR 50 (1936),pp.213-214.

———, New words from Plautus , CR 51 (1937),P.166.

———, Plautus , Rudens 603FF , CR 15 (1966),PP.12-14.

———, Plautus , Rudens 86 , CR 17 (1967),pp.11-14.

Stace (C.), The slaves of Plautus , G. R 15 (1968),pp.64-77.

———, Plautus (Rudens – Curculio – Casina), Newyork (1981).

———, Four notes on Plautus'Aulularia , CPH 70 (1978), pp.41-42.

Stewart (Z.), The god Nocturnus in Plautus'Amphitruo , JRS 50 (1960),pp.37-43.

Taylor (D.), Roman comedy , London and Basingstoke (1980).

Toliver (H.M), Plautus and The state gods of Rome , CJ 48 (1952), pp.49-57.

Ullman (B.L), Propernames in Plautus , Terence and Menander , CPH 11(1916), PP.61-64.

Usher (H.J.K), "Christopher Stace : Plautus , Rudens , Curculio ,

Casina", CR 33(1982),pp.158-159.

Webster (T.B.L), Greek theatre , production , 1st published , London (1956).

_____, Studies in Menander , Manchester (1950).

Westaway (M.A), The original element in Plautus , Cambridge (1917) .

Wiles (D.), The Masks of Menander , Cambridge (1993).

Willcock (M.M), Plautus' Cantica , CR 47 (1997),pp.296-298.

_____, Plautus' Pseudolus , JRS 79 (1989),pp.185-189.

Williams (G.), Tradition and originality in Roman poetry , Oxford (1968).

_____, Some aspects of Roman marriage ceremonies and ideals , JRS 48 (1958),pp.16-19.

_____, "J.Genzmer:der Amphitruo des Plautus und sein Griechsches original , JRS 48 (1958), PP.220-221.

_____, Some uses of gratus and gratia in Plautus , evidence for European__indo? CQ 9 (1959),pp.155-163.

_____, "E.Freankel : elementi Plautini in Plauto , JRS 53 (1963),pp.244-245.

Zagagi (N.), Plautus , Cist 231-49:dialogue_scene substituted by Plautus for new comedy monologue? CJ 76 (1981),pp.312-317.

_____, Tradition and originality in Plautus , studies of amatory motifs in Plautine comedy , Gottingen (1980).

-المراجع العربية:

إبراهيم سكر : دراسات في الأدب الروماني ، الأسطورة ، الملحمة ، الدراما ، جامعة عين شمس ، مكتبة سعيد رأفت (١٩٨٧).

إبراهيم نصحى : تاريخ الرومان ، الجزء الثاني ، من ١٣٣ق.م حتى ٤٤ق.م ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية (١٩٨٨).

أحمد عبد الرحيم أبو زيد : تاريخ الأدب الروماني منذ البداية حتى عصر أغسطس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٦٤).

أحمد عتمان : الأدب اللاتيني ، ودوره الحضارى حتى نهاية العصر الذهبي ، العدد (١٤١) ، الكويت ، عالم المعرفة (١٩٨٩).

ــــــــ : الأدب اللاتيني ، ودوره الحضارى ، العصر الفضي ، القاهرة ، إيجيبتوس (١٩٩٠).

ــــــــ : الشعر الإغريقي ، تراثاً إنسانياً وعالمياً ، العدد (٧٧) ، الكويت ، عالم المعرفة (١٩٨٤).

دف (ج.و) : تاريخ الأدب الروماني ، ترجمة د.محمد سليم سالم _ مراجعة د.محمد صقر خفاجة ، الجزء الأول ، القاهرة ، مركز كتاب الشرق الأوسط (١٩٦٤).

سيد صادق : الدلالات الاجتماعية فى مسرحية "أمفيتريو" لبلاوتوس ، أوراق كلاسيكية ، العدد الثالث ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة (١٩٩٤).

ــــــــ :عناصر التجديد فى شخصية الأشيب العاشق (Senex amator) فى كوميديا بلاوتوس ، مجلة كلية الآداب المجلد (٥٩) ، العدد (٢) ، جامعة القاهرة ، إبريل (١٩٩٩).

عبد الله المسلمى : ميناندر _ ديسكولوس ، القاهرة ، دار النهضة العربية (١٩٧٥).

عبد العظيم عبد الكريم : الأدب الرومانى منذ البداية حتى نهاية عصر شيشرون ، كلية اللغات والترجمة ، جامعة الأزهر (١٩٨٢).

عزه محمد سليم سالم : مقارنة بين قصة هيبوليتوس ليوربيديس وقصة فايدرا لسينيكا وفيدر لراسين ، دراسات أدبية ، القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب (١٩٨٩).

محمد حمدى إبراهيم : نظرية الدراما الإغريقية ، أدبيات ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان (١٩٩٤).

محمود سلام زناتى : المرأة عند الرومان ، الإسكندرية (١٩٥٨).

الملخص باللغة العربية

استمد بلاوتوس موضوعاته من مناندروس وغيره من شعراء الكوميديا الحديثة ولكنه أعطى مسرحياته لونها الخاص والمتميز ، فلم يكن مجرد ناقل أو مترجم للتراث اليونانى ، بل إن أعماله كانت زاخرة بالعناصر الرومانية ، التى تعد دليلاً على أصالته الخالصة . وفى الوقت ذاته أدى بلاوتوس خدمة غير مقصودة لكتاب المسرح الكوميدى اليونانى ، فقد فُقدت الأصول الإغريقية ولم يبق إلا المسرحيات الرومانية للحكم عليها .

فمن خلال دراسة مسرحياته ، تبين لنا أنه لا يلتزم التزاماً متزمتاً بالأصل الذى نقل عنه ، فهو فى أغلب الحالات يضيف من عنده ، ومعظم هذه الإضافات لا تُستمد من مسرحيات أخرى بل هى من ابتداع المؤلف نفسه ، وفى الوقت ذاته أغفل بلاوتوس تقاليد المسرح الإغريقى ولم يعتن بها إلا إذا وظفها لخدمة أغراضه الكوميدية.

كان بلاوتوس خبيراً بالشئون العامة وبالحياة ، فلاحظ كل ما فى الحياة ، فهو يضحك من كل شيء ، ولكنه فى هذا الضحك ينقد الحياة ، فكانت نظرته إلى الأخلاق نظرة رجل ينتقد وضع العبودية ، وعدم الوفاق بين الأزواج ، وعقوق الأبناء لآبائهم ، وكان يكره النِخَاسة والقوادة والحب الآثم فى سن الشيخوخة ، ويمدح التضحية والإخلاص والصداقة .

فالمسرح البلاوتى كان مسرحاً تنويرياً بكل ما تحمله الكلمة من معنى ، من حيث نقده للواقع، واستشرافه لآفاق المستقبل ، بأسلوب يجذب إليه العامة والخاصة على السواء .

وقد تناولت هذه الدراسة جوانب الأصالة والتقليد عند الشاعر الكوميدى الرومانى ، وجاءت فى ثلاثة أبواب :

كان الباب الأول بعنوان "***كوميديات بلاوتوس بين التأثير والتأثر***" ، يضم فصلين :

فى الفصل الأول ، تناول الباحث مكانة بلاوتوس بين شعراء عصره ، وآراء النقاد فى مسرحياته وأثرها فى الكوميديا على مر أطوارها ، ومواطن ابتكاره وتقليده فى آليات المسرح ، من حيث بناية المسرح ومكوناته وشكله ومقاعده ومناظره ومداخله والممثلين وأقنعتهم وملابسهم ، وغير ذلك من القضايا التى شغلت المسرح وما زالت مطروحة على مائدة النقاد فى العصر الحديث .

وفى الفصل الثانى ، تناول الباحث أهم القضايا النقدية للكوميديا البلاوتية ومدى تأثرها بالأصول الإغريقية ، وخلص الباحث من خلال العرض والموازنات إلى أن مواطن التقليد فى كوميديات بلاوتوس بدت جلية فى اقتباس الفكرة وانتحال الشخصيات وبعض الحوارات ، إلا

أن أصالته كانت طاغية على ذلك من حيث محاكاته للمصادر اليونانية ، وتبديله فى الأماكن والإضافات التقنية .

وكان الباب الثانى بعنوان " ***المضمون الاجتماعى فى الكوميديا البلاوتية*** " ، يضم فصلين :

فى الفصل الأول ، تناول الباحث طبيعة العلاقة بين السادة والعبيد ، وخلص فيه الباحث إلى أن بلاوتوس كانت له وجهة نظر إصلاحية فى تأكيده على أن السيد سيد بأفعاله والعبد عبد بخصاله ، وهو بذلك يقرر بأن كل البشر متساوون فى الجبلّة ومتفاوتون فى الخصال والأفعال ، وكأنه يريد أن يتكهن بالمستقبل الذى سوف تصبح فيه العلاقة بين السيد والعبد علاقة الند للند .

وفى الفصل الثانى تناول الباحث موقف الكوميديات تجاه الحب والحياة الزوجية ، وخلص فيه إلى نقد بلاوتوس لظاهرة عقوق الأبناء لآبائهم ، وظاهرة الآباء المتصابين المستهترين ، وعدم التوفيق والانسجام بين الأزواج ، وجعل ذلك من الآفات التى تهدد كيان المجتمع ومن ثم يجب معالجتها والتخلص منها كظاهرة ضارة من الناحيتين الأخلاقية والاجتماعية معاً.

أما الباب الثالث فقد كان عنوانه " ***العناصر الرومانية فى الكوميديا البلاوتية*** " ، وجاء في ثلاثة فصول :

فى الفصل الأول ، تناول الباحث تصوير الشخصية وفق العادات والنظم الرومانية ، وخلص فيه إلى وضوح أصالة بلاوتوس المتناهية فى الإشارات الرومانية العديدة إلى الأماكن ونظم الإدارة إلى جانب الممارسات الرومانية كطرق البيع والشراء والمحاكمة.

وفى الفصل الثانى تناول الباحث الآلهة الرومانية فى المسرح البلاوتى ، وخلص إلى نجاح بلاوتوس فى التوفيق بين أصول مسرحياته اليونانية وبين العنصر الدينى والعقيدة الدينية كما كانت فى الحياة الرومانية الواقعية .

وفى الفصل الثالث تناول الباحث السمات الأسلوبية واللغوية فى الكوميديا البلاوتية ، وأشار فيه إلى سيطرة بلاوتوس على اللغة اللاتينية مما جعل مسرحياته تفيض بالأصالة ، هذا إلى جانب أصالته الواضحة فى إحداث سلسلة من التوريات عن طريق أسماء الأعلام.

فكل هذه المميزات السابق ذكرها جعلت من بلاوتوس أعظم كتّاب المسرح الرومانى .

توقيع المشرف

أ.د/ محمد محمد حسن وهبة

الملخص باللغة الإنجليزية

Through the survey and comparisons the researcher reached that the imitation aspects in the comedies of Plautus which were clear in adapting the idea and personification and some dialogues , but his originality was dominant in his imitation of the Greek sources, and the change in the places and other technical additions .

the title of the second section was '*the social content in the plautine comedy* " In the first chapter the researcher dealt with the relation between masters and slaves , and reached that Plautus had a good point of view about reformation that the master is master by his deeds , and the slave is slave by his qualities , so he decided that people as human beings are equal in the natural disposition and different in qualities and deeds , in a sense. he predicts the future relation between the master and the slave as equal to each other.

In the second chapter , the researcher dealt with the attitudes of comedies regarding love and marriage , and came up with Plautus' criticism of impious sons phenomenon of their fathers , childish and reckless fathers' phenomenon , disharmony between husbands and wives , and he considered this one of the epidemics which threaten society , hence it must be treated and uprooted it as a harmful phenomenon from the moral and social aspects as well.

The title of the third section was " *The Roman elements in Plautine comedy* "in the first chapter , the researcher dealt with the portrayal of the character regarding traditions and Roman systems , he reached that Plautus' originality should be foregrounded in various Roman gestures related to places and systems of administration , this is in addition to the Roman way of life such as selling , buying and judging .

In the second chapter , the researcher dealt with The Roman gods in Plautine theatre , and reached that Plautus' success in reconciling among the Greek originals of his plays and the religious element and the religious belief as it was in the real Roman way of life .

In the third chapter , the researcher dealt with the stylistic and linguistic features in Plautine comedy and pointed out the Plautus' control of the Latin language which made his plays immensely reflect his originality , this is in addition to his apparent originality in the series of puns produced via Proper names .

All of these advantages made Plautus one of the greatest writers of the Roman theatre.

A synopsis

Plautus took his topics from Menander and others from the poets of New Comedy. but his plays have its unique and distinct features. He was not a mere copyist or a translator of the Greek heritage, but his works were full of Roman elements, which are considered as an evidence of his pure originality.

Through studying his plays ,it became clear for us that he is not bound by the original which he quoted from it. Rather he adds to it, most of these additions are not taken or copied from other plays but they are the convention of the author himself, furthermore he neglected the traditions of the Greek theatre , and he didn't care of it, unless he employed it to serve his comic purposes.

Plautus was an expert with life and public affairs, he observed all things in life , he laughed at every thing, but through humor he criticized life, his point of view concerning morals was that of a man who criticizes the position of the slavery , disharmony between husbands and wives, the impious sons for their fathers, he disliked the slave trade, pimp, sinner love in old age, and praised sacrifice, loyalty, friendship.

The Plautine theatre was a completely enlightened one , where he criticized the reality and predicted in his field future horizons, through style, that attracts common people and elite together.

The study dealt with aspects of the originality and the imitation of the Roman comic poet Plautus:

The title of the first section was " *Plautus' comedies between the effectiveness and the influence* ", In the first chapter the researcher dealt with Plautus' position among the poets of his age, and the critics' view points of his plays and its impact on comedy through different stages of writings , his creativity and imitation's aspects of theatre mechanisms regarding its building , formation , shape , seats, scenery, entrances actors and their masks , clothes and the other issues which have been discussed by critics in modern age.

In the second chapter , the researcher dealt with the important critical opinions of the Plautine comedies and the impact of the Greek originals.

Ain Shams university
Faculty of Arts
Department of the Ancient
European Culture

The originality and the tradition in plautus' comedies

An MA Thesis in Latin literature

prepared by
Ahmed Fahmy Abdel-gawad Hassan
A demonstrator in the department
of the Greek and Latin Studies
South Valley University – Sohag

Supervised by

Dr /
Tayseer M El-Tanawy
Teacher of the latin literature

PROF.Dr /
Mohamed M.Hassan Wahba
Ex Dean of the Faculty of Arts and the
transferor professor at the faculty